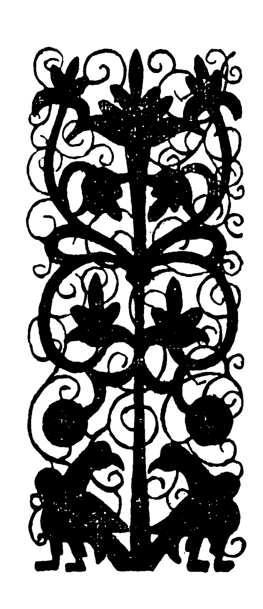
ВЛАДИМИР СОЛОУХИН




РОМАНЫ
ПОВЕСТИ
РАССКАЗЫ
советской
России

Владимир
Солоухин





# РУССКОГО МУЗЕЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
МОСКВА
1967

Р 2
С 60

# КОРОТКО О КНИГЕ

Писательское творчество Владимира Солоухина широко известно. За четырнадцать лет, прошедших со времени выхода в свет его первой книги, читатели успели познакомиться и с Солоухиным-поэтом, и с Солоухиным-очеркистом, и с Солоухиным — автором двух повестей («Владимирские проселки» и «Капля росы») и романа «Мать-мачеха».

В издательстве «Советская Россия» вышли книги писателя: сборник рассказов «Времена года» и «Славянская тетрадь» (избранные этюды).

Новое произведение В. Солоухина — это своеобразный публицистический очерк, в котором автор делится своими раздумьями о судьбах многих и многих памятников русской культуры. Он пишет о резко выраженной уникальности, неоценимой эстетической ценности произведений зодчества, скульптуры, живописи, а также народного творчества, созданных на Руси.

Выпуская эту книгу, издательство ожидает столкновения разных мнений о ней, поскольку автор затронул вопросы в известной степени спорные, и она вызывает на большой и серьезный разговор. С некоторыми положениями автора, особенно там, где он высказывает свои суждения по вопросам искусства, читатель согласится, а с некоторыми, возможно, — и нет.

«Письма из Русского музея» были опубликованы в журнале «Молодая гвардия», и автор получил уже немало читательских откликов. Отмечая спорность некоторых положений этого произведения, они вместе с тем высказывают пожелание издать его отдельной книгой.

7—3—2
143—67



1 Помнится, уезжая в Ленинград, я обещал вам писать письма, и помнится, вы немало удивились этому. Что за причуда: в двадцатом веке из Ленинграда в Москву — письма! Как будто нет телеграфа и телефона. Как будто нельзя за пять минут (теперь это делается за пять минут) соединиться с Москвой и поговорить, и узнать все новости, и рассказать, что нового у тебя.

Были, были, конечно, и «Письма из Италии», и «Письма из далека», и «Письма русского путешественника». Только представьте себе: человек проехал из России в Париж и написал два тома писем! Тогда как во время современного перелета Москва — Париж пассажир едва успевает сочинить телеграмму о благополучном отлете и благополучном приземлении. Два эти, сами по себе совершенно разные события — покинуть родную землю и ступить на землю Франции,— каждое из которых должно бы явиться самостоятельным грандиозным событием, сливаются в два-три общих слова телеграфного текста: «Долетел благополучно». Откуда же взяться двум томам? Два слова вместо двух томов — вот ритм, вот темп, вот, если хотите — стиль двадцатого века.

Видно, уж прошло то время, когда в письмах содержались целые философские трактаты. Да и то сказать, ну ладно, если бы заехал куда-нибудь подальше, ну ладно, если бы заехал на год, на два, а то и всего-то — пятнадцать дней. Да успеешь ли за пятнадцать дней написать хотя бы два письма? Устоишь ли от соблазна, сев за неудобный для писания гостиничный столик, не коситься глазом на телефон, не потянуться к нему рукой, не набрать нужный но-

мер? Поговорив по телефону, отведя душу, смешно садиться за письма.

Кстати, о гостиничных столиках. Не приходилось ли вам замечать, что в старых гостиницах (я не говорю, что они лучше новых во всех других отношениях) едва ли не главным предметом в номере являлся письменный стол? Даже и зеленое сукно, даже и чернильный прибор на столе. Так и видишь, что человек оглядится с дороги, разложит вещи, умоется, сядет к столу, чтобы написать письмо либо записать для себя кое-какие мыслишки. Устроители гостиниц исходили из того, что каждому постояльцу нужно посидеть за письменным столом, что ему свойственно за ним сидеть и что без хорошего стола человеку обойтись трудно.

Исчезновение чернильных приборов понятно и оправдано. Предполагается, что у каждого человека теперь имеется автоматическое перо. Со временем и сами письменные столы становились все меньше и неприметнее, они превратились вот именно в столики, они отмирают, как у животного вида атрофируется какой-нибудь орган, в котором животное перестало нуждаться. Недавно в одном большом европейском городе, в гостинице, оборудованной по последнему слову техники и моды нашего века, в совершенно модерной, многоэтажной полустеклянной гостинице я огляделся в отведенном мне, кстати сказать, недешевом номере и вовсе не обнаружил никакого стола. Откидывается от стенки полочка с зеркалом и ящичком явно для дамских туалетных принадлежностей: пудры, кремов, ресничной туши и прочих вещей. Стола же нет как нет. Так и видишь, что люди оглядятся с дороги, разберут вещи и... устроители гостиницы исходили, видимо, из того, что самой нужной, самой привлекательной принадлежностью номера должна быть, увы, кровать.

Да и выберешь ли в современном городе время, чтобы

сесть в раздумчивости и некоторое время никуда не спешить, не суетиться душой и посидеть не на краешке стула, а спокойно, основательно, отключившись от всеобщей, все более завихряющейся, все более убыстряющейся суеты.

Принято считать, что телеграф, телефон, поезда, автомобили и лайнеры призваны экономить человеку его драгоценное время, высвобождать досуг, который можно употребить для развития своих духовных способностей. Но произошел удивительный парадокс. Можем ли мы, положа руку на сердце, сказать, что времени у каждого из нас, пользующегося услугами техники, больше, чем его было у людей дотелефонной, дотелеграфной, доавиационной поры? Да боже мой! У каждого, кто жил тогда в относительном достатке (а мы все живем теперь в относительном достатке), времени было во много раз больше, хотя каждый тратил тогда на дорогу из города в город неделю, а то и месяц, вместо наших двух-трех часов.

Говорят, не хватало времени Микеланджело или Бальзаку. Но ведь им потому его и не хватало, что в сутках только двадцать четыре часа, а в жизни всего лишь шестьдесят или семьдесят лет. Мы же, дай нам волю, просуетимся и сорок восемь часов в одни сутки, будем порхать как заведенные из города в город, с материка на материк, и все не выберем часу, чтобы успокоиться и сделать что-нибудь неторопливое, основательное, в духе нормальной человеческой натуры.

Техника сделала могущественными каждое государство в целом и человечество в целом. По огневой уничтожающей и всевозможной мощи Америка двадцатого века не то, что та же Америка девятнадцатого, и человечество, если пришлось бы отбиваться, ну хоть от марсиан, встретило бы их не так, как два или три века назад. Но вот вопрос, сделала ли техника более могучим просто человека, одного

человека, человека как такового? Могуч был библейский Моисей, выведший свой народ из чужой земли, могуча была Жанна д'Арк из города Орлеана, могучи были Гарибальди и Рафаэль, Спартак и Шекспир, Бетховен и Петефи, Лермонтов и Толстой. Да мало ли... Открыватели новых земель, первые полярные путешественники, великие ваятели, живописцы и поэты, гиганты мысли и духа, подвижники идеи. Можем ли мы сказать, что весь наш технический прогресс сделал человека более могучим именно с этой единственно правильной точки зрения? Конечно, мощные орудия и приспособления... Но ведь и духовное ничтожество, трусишка может дернуть за нужный рычажок или нажать нужную кнопку. Пожалуй, трусишка-то и дернет в первую очередь.

Да, все вместе, обладающие современной техникой, мы мощнее. Мы слышим и видим на тысячи километров, наши руки чудовищно удлинены. Мы можем ударить кого-нибудь даже и на другом материке. Руку с фотоаппаратом мы дотянули уже до Луны. Но это все — мы. Когда же «ты» останешься наедине с самим с собой без радиоактивных и химических реакций, без атомных подводных лодок и даже без скафандра — просто один, можешь ли ты сказать про себя, что ты с признаками раннего артериосклероза и камней в левой почке (про дух я уж не говорю), что ты могущественнее всех своих предшественников по планете Земля?

Человечество коллективно может завоевать Луну либо антивещество, но все равно за письменный стол человек садится в отдельности. Вот примерно о чем подумал я, когда в ультрасовременной гостинице большого европейского города, в отдельном недешевом номере не оказалось обыкновенного — четыре ножки и доска — письменного стола.

В гостинице «Европейской», откуда я теперь пишу, сла-

ва богу, нашелся столик. К сожалению, я должен прервать письмо, потому что у меня билет в кино. Или, пожалуй, знаете что: лучше я на этом первое письмо и закончу. Я, правда, обещал вам рассказывать свои впечатления о Русском музее, но дело в том, что я еще не дошел до него. Я и на самом деле еще не успел побывать в Михайловском дворце. Свои задуманные походы туда я начну, вероятно, завтра. Пока же стараюсь выполнить вторую часть обещаний — каждый день по письму.

■



2 ...Ну вот, сажусь за свой ежедневный урок.

О, гравюрная красота Ленинграда! Было сказано русским поэтом про столицу Франции: «В дождь Париж расцветает, как серая роза». Ленинград невозможно было бы сравнить ни с каким, даже самым суровым цветком, если только бывают суровые, сумрачные цветы. В Париже больше естественности и стихийности, свойственной природе. В Ленинграде больше от соразмерного человеческого творчества. Он весь, как продуманное стройное произведение искусства. В него вживаешься, как в хороший роман, который хочется перечитывать снова и снова, хотя точно знаешь, что делают герои и даже на которой странице происходит то или иное событие. «Люблю тебя, Петра творенье...» Не бойтесь, я не буду повторять всех известных каждому школьнику слов о творении Петра. Но вы, зная мой характер и мои, ну, что ли, архитектурные привязанности, удивитесь, если я тотчас и безоговорочно отдам Ленинграду предпочтение перед Москвой.

Казалось бы (благодаря архитектурным привязанностям), я должен любить Москву несравненно больше. Казалось бы, она должна быть ближе сердцу каждого русского вообще. Да и неудобно, казалось бы, давнишнему москвичу не иметь хоть самого простенького патриотизма. И тем не менее. Постараюсь в нескольких словах оправдать свое удивляющее вас заявление.

Дело в том, что у Ленинграда есть, сохранилось до сих пор свое лицо, своя ярко выраженная индивидуальность. Есть смысл ехать из других городов: из Будапешта, Па-

рижа, Кельна, Тбилиси, Самарканда, Венеции или Рима, есть смысл ехать из этих городов на берега Невы, в Ленинград. И есть награда: увидишь город, не похожий ни на один из городов, построенных на Земле.

Вот так раз! А Москва? Слышу я ваши нетерпеливые возражения. Неужели Москва не своеобразна? Откуда же знаменитые слова Пушкина: «Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось!» Откуда же не менее знаменитые слова Лермонтова: «Москва, Москва!.. люблю тебя, как сын, как русский — сильно, пламенно и нежно!» Почему же именно при виде Москвы с Воробьевых гор просветлели в юношеском восторге два замечательных русских человека, Герцен и Огарев, и дали клятву посвятить свои жизни служению Родине? И все это перед раскинувшейся панорамой Москвы. Можно представить себе ту герценовских времен панораму. Сохранились и гравюры, дающие хоть некоторое представление о тогдашней Москве. Гравюры — не живой, не всамделишный город, но все-таки...

Вам, наверно, не раз приходилось видеть иллюстрации разных художников к сказке о царе Салтане. Именно ту картинку, где изображается город, чудесным образом возникший за одну ночь на пустынном и каменистом острове. Говорят, Москва, если смотреть издали на утренней морозной заре или в золотистых летних сумерках, вся была как этот сказочный златоглавый и островерхий град.

Вы, конечно, любовались Московским Кремлем из-за Москвы-реки. Говорят, вся Москва была по главному, архитектурному звучанию как этот уцелевший пока, хотя и не в полной мере, Московский Кремль.

Напрягите воображение, представьте себе ту самую герценовскую панораму с Воробьевых гор. Сотни островерхих шатров, розовеющих на заре, сотни золотых куполов, отражающих в себе тихое сияние неба. Нет, Москва

имела свое, еще более ярко выраженное, чем Ленинград, лицо. Более того, Москва была самым оригинальным, уникальным городом на Земле.

Может нравиться или не нравиться купольная златоверхая архитектура, как может нравиться или не нравиться, допустим, архитектура древнего Самарканда. Но второго Самарканда больше нет нигде на земле. Он уникален. Не было и второй Москвы.

Можно упрекнуть меня в излишнем пристрастии — всякий кулик свое болото хвалит. Что ж, хорошо. Зову постороннего беспристрастного свидетеля. Кнут Гамсун совершил в свое время путешествие по России и написал путевые очерки, нечто вроде пушкинского путешествия в Арзрум. Называется его книга «В сказочной стране». Итак, зову в свидетели прославленного норвежца. «Я побывал в четырех из пяти частей света. Конечно, я путешествовал по ним немного, а в Австралии я и совсем не бывал, но можно все-таки сказать, что мне приходилось ступать на почву всевозможных стран света и что я повидал кое-что; но чего-либо подобного Московскому Кремлю я никогда не видел. Я видел прекрасные города, громадное впечатление произвели на меня Прага и Будапешт; но Москва — это нечто сказочное.

В Москве около четырехсот пятидесяти церквей и часовен, и когда начинают звонить все колокола, то воздух дрожит от множества звуков в этом городе с миллионным населением. С Кремля открывается вид на целое море красоты. Я никогда не представлял себе, что на земле может существовать подобный город: все кругом пестреет красными и золочеными куполами и шпицами. Перед этой массой золота, в соединении с ярким голубым цветом, бледнеет все, о чем я когда-либо мечтал. Мы стоим у памятника Александру Второму и, облокотившись о перила, не отрываем взора от картины, которая раскинулась перед нами.

Здесь не до разговора, но глаза наши делаются влажными».

Архитектура Москвы, московский, исторически сложившийся ансамбль создавал определенную атмосферу, настроение, определенным образом воздействовал на сознание, на характер людей, на их и житейское и творческое поведение.

У Виктора Михайловича Васнецова, например, был в биографии переломный момент, когда с не своей, ложной для него дороги — жанра — он резко своротил в область эпоса и сказки, где и нашел свое подлинное лицо, где и стал художником Васнецовым. Поворот этот произошел во многом под влиянием Москвы. Вот что пишет сам Васнецов Владимиру Стасову: «Решительный и сознательный переход из жанра совершился в Москве златоглавой, конечно. Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда — Кремль, Василий Блаженный заставили меня чуть не плакать, до такой степени это веяло на душу родным, незабвенным».

В этом письме упомянуты только Кремль и Василий Блаженный, но надо ли объяснять, что сами по себе они не создают еще общей архитектурной атмосферы города. Васнецова же поразила именно архитектурная атмосфера Москвы, симфония Москвы, в которой Кремль и Василий Блаженный были чем-то вроде двух вершин. В монографии о Васнецове сказано: «Васнецов, приехав в Москву, почувствовал, что Москва обогащала и утверждала его в творческих замыслах, что силы его идут на подъем». То же пережил по приезде в Москву и Суриков, так же сильно подействовал московский архитектурно-художественный ансамбль и на Репина, и на Поленова. Василий Суриков говорит о Москве: «Я как в Москву приехал, прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись... Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления. Я на

памятники, как на живых людей, смотрел,— расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы свидетели». Только они не словами говорят... Памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен — живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги». (Запись Волошина.)

Более спокойно, но не менее твердо говорит о Москве, о ее особом значении А. Н. Островский: «В Москве все русское становится понятнее и дороже. Через Москву волнами вливается в Россию великорусская народная сила».

Итак, «особое значение Москвы». Для того чтобы человеку испортить лицо, вовсе не нужно отрубать голову. Чтобы Самарканд перестал быть Самаркандом, вовсе не нужно сносить весь город, достаточно уничтожить (даже вздрогнулось от такого сочетания слов) несколько удивительных произведений магометанского зодчества эпохи Тамерлана. Этих произведений, этих памятников архитектуры всего лишь несколько. У меня нет под рукой путеводителя, но, право же, их не более десяти. Без этих десяти сооружений Самарканд как исторический памятник не существует.

С начала тридцатых годов началась реконструкция Москвы. Но еще Владимир Ильич Ленин в беседе с архитектором Жолтовским дал твердое указание (можно найти в соответствующих документах), чтобы при реконструкции Москвы не трогать архитектурных памятников.

Да и не везде была реконструкция. Лучше всего об этом говорит то, что на месте большинства замечательных, удивительных по красоте и бесценных по историческому значению древних памятников архитектуры теперь незастроенное, пустое место. Я хочу злоупотребить вашим терпением и назвать хотя бы некоторые из них.

Перед входом в ГУМ со стороны Никольской улицы (улица 25 Октября) вы замечали, вероятно, никчемную пустую площадку, на которой располагаются обычно про-

давцы мороженого. Здесь стоял Казанский собор, построенный в 1630 году.

Наверно, вы знаете стоянку автомобилей там, где Столешников переулок выходит на Петровку. На этом месте стояла церковь Рождества в Столешниках XVII века.

На Арбатской площади со стороны метро, где теперь совершенно пустое место, поднималась красивая церковь XVI века.

Напротив Военторга украшала Воздвиженку (проспект Калинина) церковь в стиле южнорусской деревянной архитектуры, построенная в 1709—1728 годах. Кстати, в этой церкви венчался великий русский сатирик Салтыков-Щедрин.

На Гоголевском бульваре, где сейчас дешевенькие фанерные палатки, возвышалась церковь Покрова на Грязях, построенная в 1699 году.

Я продолжу перечень, но более схематично.

Церковь XVI века на углу улицы Кирова и площади Дзержинского. Сломана. Теперь пустое место.

Церковь Фрола и Лавра (1651—1657 годы) на улице Кирова, наискосок от почтамта. Сломана. Пустое, захламленное место.

Церковь XVII—XVIII веков на углу улицы Кирова и улицы Мархлевского. Сломана. Пустое место. Фанерные палатки.

Церковь 1699 года, в которой крестили Лермонтова. У Красных ворот. Сломана. Сквер.

Церковь XVI века — угол Кузнецкого моста и улицы Дзержинского. Сломана. Стоянка автомобилей.

Церковь с шатровой колокольней 1659 года на Арбате против Староконюшенного переулка. Сломана. Пустое место. Трава.

Шатровая колокольня 1685 года на улице Герцена. Сломана. Скверик.

Церковь 1696 года на Покровке. Сломана. Сквер.

Церковь 1688 года на улице Куйбышева. Сломана. Сквер.

Памятников архитектуры в Москве уничтожено более четырехсот, так что я слишком утомил бы вас, если бы взялся за полное досконально перечисление. Жалко и Сухареву башню, построенную в XVII веке. Проблему объезда ее автомобилями можно было решить по-другому, пожертвовав хотя бы угловыми домами на Колхозной площади (универмаг, хозяйственный магазин, книжный магазин). Жалко и Красные и Триумфальные ворота.

Может быть, вы знаете, что многие уничтоженные памятники были незадолго перед этим (за два, за три года) тщательно и любовно отреставрированы? А знаете ли, что площадь Пушкина украшал древний Страстной монастырь? Сломали. Открылся черно-серый унылый фасад. Этим ли фасадом должны мы гордиться как достопримечательностью Москвы? От его ли созерцания увлажнятся глаза какого-нибудь нового Кнута Гамсуна? Никого не удивишь и сквером и кинотеатром «Россия» на месте Страстного монастыря.

Сорок лет строилось на народные деньги (сбор пожертвований) грандиозное архитектурное сооружение — храм Христа Спасителя. Он строился как памятник знаменитому московскому пожару, как памятник непокоренности московской перед сильным врагом, как памятник победы над Наполеоном. Великий русский художник Василий Суриков расписывал его стены и своды. Это было самое высокое и самое величественное здание в Москве. Его было видно с любого конца города. Здание не древнее, но оно организовывало наряду с ансамблем Кремля архитектурный центр нашей столицы. Сломали... Построили плавательный бассейн. Таких бассейнов в одном Будапеште, я думаю, не меньше пятидесяти штук, при том, что не испор-

чен ни один архитектурный памятник. Кроме того, разрушая старину, всегда обрываем корни.

У дерева каждый корешок, каждый корневой волосок на учете, а уж тем более те корневища, что уходят в глубочайшие водоносные пласты. Как знать, может быть, в момент какой-нибудь великой засухи именно те, казалось бы уже отжившие, корневища подадут наверх, где листья, живую спасительную влагу.

Вспомнив о корнях, расскажу вам об одном протоколе, который посчастливилось прочитать и который меня потряс. Взрывали Симонов монастырь. В монастыре было фамильное захоронение Аксаковых и, кроме того, могила поэта Веневитинова. Священная память перед замечательными русскими людьми, и даже перед Аксаковым, конечно, не остановила взрывателей. Однако нашлись энтузиасты, решившие прах Аксакова и Веневитинова перенести на Новодевичье кладбище. Так вот, сохранился протокол. Ну, сначала идут обыкновенные подробности, например:

«7 часов. Приступили к разрытию могил...

12 ч. 40 м. Вскрыт первый гроб. В нем оказались хорошо сохранившиеся кости скелета. Череп наклонен на правую сторону. Руки сложены на груди... На ногах невысокие сапоги, продолговатые, с плоской подошвой и низким каблуком. Все кожаные части сапог хорошо сохранились, но нитки, их соединявшие, сгнили...»

Ну и так далее, и так далее. Протокол как протокол, хотя и это ужасно, конечно. Потрясло же меня другое место из этого протокола. Вот оно:

«При извлечении останков некоторую трудность представляло взятие костей грудной части, так как корень березы, покрывавшей всю семейную могилу Аксаковых, пророс через левую часть груди в области сердца».

Вот я и спрашиваю: можно ли было перерубать такой

корень, ронять такую березу и взрывать само место вокруг нее?

Ужасная судьба постигла великолепное Садовое кольцо. Представьте себе на месте сегодняшних московских бульваров голый и унылый асфальт во всю их огромную ширину. А теперь представьте себе на месте голого широкого асфальта на Большом Садовом кольце такую же зелень, как на уцелевших бульварах.

Казалось бы, в огромном продымленном городе каждое дерево должно содержаться на учете, каждая веточка дорога. И действительно, сажаем сейчас на тротуарах липки, тратим на это много денег, усилий и времени. Но росли ведь готовые вековые деревья. Огромное зеленое кольцо (Садовое кольцо!) облагораживало Москву. Правда, что при деревьях проезды и справа и слева были бы поуже, как, допустим, на Тверском бульваре либо на Ленинградском проспекте. Но ведь ездят же там автомобили. Кроме того, можно было устроить объездные пути параллельно Садовому кольцу, тогда сохранилось бы самое ценное, что может быть в большом городе — живая зелень.

Если говорить строже и точнее — на месте уникального, пусть немного архаичного, пусть глубоко русского, но тем-то и уникального города Москвы, построен город среднеевропейского типа, не выделяющийся ничем особенным. Город как город. Даже хороший город. Но не больше того.

В самом деле, давайте проведем нового человека, ну хоть парижанина или будапештца, по улице Горького, по главной улице Москвы. Чем поразим его воображение, какой такой жемчужиной зодчества? Каким таким свидетелем старины? Вот телеграф. Вот гостиница «Минск». Вот дом на углу Тверского бульвара, где кондитерский магазин... Видели парижанин и будапештец подобные дома. Еще и получше. Ничего не говорю. Хорошие, добротные дома, но все

же интересны не они, а именно памятники: Кремль, Коломенское, Андронников монастырь...

А Ленинград стоит таким, каким сложился постепенно, исторически. И Невский проспект, и Фонтанка, и Мойка, и Летний сад, и мосты, и набережные Невы, и Стрелка Адмиралтейства, и Дворцовая площадь, и Спас на Крови, и многое-многое другое.

Вот почему я Ленинград люблю теперь гораздо больше Москвы. Да полно, один ли я? Спросите любого человека, впервые увидевшего эти два города. Я спрашивал многих. Все отдают предпочтение Ленинграду. Они отдают легко и беззаботно (что ему, парижанину или будапештцу), я — с болью в сердце. С кровавой болью. Но вынужден. Плачу, а отдаю.

●



3 ...Затеял я эти письма и почти раскаиваюсь. Легко писать, когда на каждое письмо получаешь ответ. Прочитаешь — словно поговоришь. Зацепишься за какую-нибудь реплику в ответе, за какое-нибудь возражение, и глядишь — разбежался на новое письмо. Да разве только письма! Литература, все человеческое искусство — это как игра в теннис, извините за упрощенное сравнение. Чтобы теннисист хорошо играл, нужна хорошая подача со стороны партнера. Если же спортсмен посылает от себя превосходные мячи, а в ответ ничего не получает, то никакой игры не получится. Играть в теннис одному практически нельзя. Точно так же без ощущения читателя, слушателя, зрителя, без ощущения целого народа, ради которого берется перо или кисть, настоящего искусства быть не может. То же и переписка... Хорошо, что я знаю вас и представляю, как вы реагируете, как вы отвечаете мне про себя на ту или иную закавыку.

Рано или поздно у каждого человека, приехавшего в Ленинград, наступает минута, когда он с Невского проспекта сворачивает на перпендикулярную к проспекту улицу в сторону Русского музея.

Я волнуюсь. Я ведь представляю, что Русский музей это как бы еще и географическое понятие. Это целая страна, в которую можно совершить путешествие, так же как в любую другую страну. И увидишь много удивительного, прекрасного и будешь потом часами рассказывать друзьям и близким.

Кроме того, это путешествие во времени. Побываешь и на берегах Иртыша вместе с казаками, покорителями Си-

бири, и в Заволжском скиту во время торжественного и печального обряда, и в XVIII веке, и даже еще в более ранних, еще более ярких веках.

Опасность же в том, что можно сразу пресытиться или даже отравиться, когда такое количество красоты человеческого духа и мысли сосредоточены в одном месте в такой чрезмерной, чудовищной концентрации.

От Невского проспекта ведет к бывшему Михайловскому дворцу, то есть к Русскому музею, короткая и широкая улица. Она такой длины и такой ширины, чтобы дворец смотрелся как можно выгоднее. Об этом позаботился еще архитектор Карл Иванович Росси, который распланировал и проложил эту улицу. Раньше она называлась по дворцу тоже Михайловской.

Перед дворцом Росси оставил обширную площадь, среди площади разбил партерный сквер.

Сделай архитектор улицу подлиннее — дворец смотрелся бы с Невского мелковато, как в перевернутый бинокль, укороти — не получилось бы нужного фокуса. Но все устроено лучшим образом. Как только дойдешь до поворота и увидишь дворец, невольно потянет свернуть и подойти поближе.

Теперь, пока мы идем к дворцу, я хочу загадать вам одну загадку: как называется улица, которую специально проложил архитектор Росси, которая ведет теперь к сокровищнице русского искусства и по которой идут к музею сотни и тысячи людей?

Да нет, друзья! Михайловской она называлась раньше. Было бы слишком просто сохранить за ней первоначальное подлинное название.

Опять не угадали. Она и не Россивская, по той простой причине, что улица Росси есть в Ленинграде где-то в другом месте. Не может быть в городе двух улиц одного и того же имени.

Ну почему же вы думаете, что Сурикова? Правда, что Суриков — великий художник. Правда и то, что его картины выставлены в музее и, вероятно, он не раз хаживал по этой улице, но все же, друзья, это было бы несправедливо. С музеем связано много замечательных и великих имен. Растрелли, Левицкий, Венецианов, Федотов, Васильев, Левитан, Врубель, Антокольский, Нестеров, Репин, Верещагин, Серов, Рерих, Васнецов, Куинджи, Кустодиев, да мало ли... Кому отдать предпочтение? Нужно ли его отдавать? Художников много, а улица одна. Все они вместе составляют и представляют великое искусство. Правильно, что площадь перед дворцом называется Площадью искусств. Все они, славные имена, как бы подразумеваются в названии этой площади.

Но один художник все же выделен и поставлен превыше всех. Именем его названа улица, соединяющая Невский проспект с этой самой Площадью искусств. Ну что, сдаетесь? Обычно мои дочери, когда я не умею отгадать их загадку, спрашивают: «Ну что, сдаешься?» Если вы сдаетесь, то я скажу. Улица эта называется улицей Бродского.

Слышу, слышу ваши недоуменные возгласы. Как Бродского? Какого Бродского? Почему? Не того ли самого, известного портретиста тридцатых годов? Ну так, наверно, он жил на этой улице.

Во-первых, мало ли кто где живет. Во-вторых, он на этой улице не жил. В-третьих, на Площади искусств есть квартира-музей художника Бродского (казалось бы, довольно). В-четвертых, это действительно тот самый: «Нарком на лыжной прогулке», портреты иных официальных лиц.

Я не против того, чтобы с официальных лиц писали портреты. Я недоумеваю, почему имя откровенно невыдающегося художника носит одна из центральных улиц Ленинграда?

И вообще, не слишком ли мы торопимся переименовывать все направо и налево без необходимой проверки суровым, беспощадным временем?

М. И. Калинин в 1925 году говорил перед жителями Кимрского уезда: «Я считаю, что совершенно излишне переименовывать уезд моим именем. У нас и так все переименовывается. Я считаю, что старые названия надо сохранять. Быстрые переименования, по вдохновению, ничем не вызываются, и они бесполезны. Каждое переименование стоит тысячи рублей, на всех картах и планах приходится переименовывать.

Правду говорят, что новая метла всегда чисто метет, но наша власть и так очень много переименовывала. В центре мы стараемся, где только можно, тормозить переименование, и я ручаюсь, что ваше предложение будет безусловно отвергнуто ВЦИК. Кимры — название очень интересное, по-моему, его надо беречь. Трудно сказать, откуда оно, но, мне кажется, его надо сохранить. Кроме того, Калининский уезд уже имеется, если не ошибаюсь, то, кажется, в Белоруссии, волостей — тоже достаточное количество. Поэтому я решительно возражаю. Это нецелесообразно практически, и, наконец, это доказывает нашу чрезмерную спешку, наше неуважение до известной степени к прошлому. Конечно, мы боремся с прошлым, строим новое — это верно, но все, что было ценного в прошлом,— мы должны брать. Вот когда мы умрем и пройдет лет пятьдесят после нашей смерти и наши потомки найдут, что мы совершили что-то заслуживающее внимания, тогда они смогут вынести решение, а мы еще молоды, мы, товарищи, не можем себя оценивать. Слишком самоуверенно думать, что мы заслуживаем переименования места нашим именем» (Архив ИМЛ, ф78, оп. I. 1925 г., ед. хр. 156, л. 9).

Вот как говорил М. И. Калинин в 1925 году!

Под непосредственным руководством С. М. Кирова

возник большой город на Кольском полуострове в Хибинах. Правильно, что городу присвоили имя этого выдающегося, а впоследствии трагически погибшего человека. Но обязательно ли было еще и Вятку, старинную Вятку лишать ее прекрасного поэтического имени? Мы теперь должны говорить: «Салтыков-Щедрин находился в ссылке в городе Кирове» и всегда вынуждены будем добавлять: «в бывшей Вятке», то есть никуда все равно от этой Вятки не денемся.

А Тверь? А Самара? Ведь это такие же исторические имена, как Псков или Смоленск. Разве можно сейчас представить переименованными: Смоленск, Псков, Киев, Одессу, Вологду, Ростов, Харьков, Полтаву, Ташкент, Казань, Астрахань, Владимир, Ярославль, Рязань, Саратов, Сухуми или Тбилиси, Владивосток или Брест, Чернигов или Винницу? Однако с переименованием Вятки, Твери, Самары, Владикавказа, Нижнего Новгорода и многих, многих других городов мы почему-то примирились.

Разве стали мы относиться хуже к памяти славного летчика Валерия Чкалова, когда Оренбург снова сделался Оренбургом? Существуют, например, исторические и этнографические понятия «нижегородская ярмарка», «пермская деревянная скульптура», «вятская игрушка», «оренбургский пуховый платок»... Города связаны с историческими событиями. Оренбург штурмовался Пугачевым. Под Самару ходил Стенька Разин, в Нижнем Новгороде Минин собирал ополчение. Московские цари воевали Тверь... Практически мы никогда, ни в каком, даже в тысячном поколении не сможем забыть старых имен, и значит, всегда будут существовать два имени. В самом деле, нельзя же у Мельникова-Печерского, например, да и у того же Горького даже и в трехтысячном году Нижний Новгород везде переправить на Горький. Я уж не касаюсь ужасной эпидемии переименования площадей, улиц и переулков.

Так можно переименовать все. А жизнь будет идти вперед. Будут происходить новые события, выходить на историческую арену и действовать новые люди. Постепенно, в плане многовековой истории не хватит городов и улиц. Придется начинать переименования, как говорится, по второму кругу.

Нет, я думаю, лучше возвратить постепенно или сразу (по мне лучше бы сразу) все без исключения, исконные, исторически сложившиеся, не нами даденные, подлинные имена городов, площадей и улиц.

Однако пока что, после столь неожиданного для самого меня отступления, мы должны по улице Бродского идти к Михайловскому дворцу, в котором располагается знаменитый Русский музей. Но о нем уж в другом письме.

■



4 Наконец-то и я увидел знаменитый Михайловский дворец. Он, конечно, расположен не так эффектно, как, допустим, дворец в Петергофе. Там все служит тому, чтобы сосредоточить ваше внимание именно на дворце, все второстепенное и окружающее подчинить главному и центральному.

По замыслу и здесь все должно было быть точно так же. Придворцовая площадь и Михайловская улица должны были соответствовать стилю самого дворца. Из рисунков самого Росси видно, насколько величественный вид был в свое время у великолепной Михайловской площади и дворца.

Теперь, когда дома на площади и на улице изменили первоначальный вид, дворец не то чтобы проигрывает (он по-прежнему великолепен), но, как бы это сказать... Нужно все-таки сосредоточиться, нужно хотя бы мгновенное усилие воли, чтобы один только он остался в вашем внимании, выделенный, вылущенный из окружающей архитектурной скорлупы.

У Павла I родился сын Михаил. Было заранее известно, что стать царем этому младенцу никогда не придется, потому что есть старшие сыновья. Но все же отцу хотелось, чтобы и младший жил по-царски. Он приказал откладывать ежегодно по нескольку сот тысяч рублей на постройку дворца.

В царствование Александра Павловича будто бы накопилось девять миллионов, и к строительству приступили. Это было время, когда началась та общая застройка города, благодаря величавости и строгой красоте которой Петербург приобрел столь характерную, столь типическую физиономию. Конногвардейский манеж, здание Биржи, Казанский собор, Елагин дворец, Адмиралтейство и Главный штаб построены в это время.

Когда у персидского посла в 1815 году спросили, нравится ли ему Петербург, он ответил: «Сей только что вновь строящийся город будет некогда чудесен».

Я должен признаться, что беру все эти подробности о дворце и Петербурге в капитальном труде известного — по крайней мере знатокам-искусствоведам — барона Н. Врангеля. Двухтомный труд так и называется «Русский музей императора Александра III». Но это в скобках. Без скобок замечу, что роль главного архитектора города (теперешнего архитектора Каменского, хотящего реконструировать Невский), исполнял сам император Александр. Без его утверждения, как мы теперь говорим, без его визы не было построено ни одно здание в целом городе. Он-то и поручил архитектору Росси возведение Михайловского дворца.

Говорили, что истрачено было около семи миллионов. Современники удивлялись — мало. Михайловский дворец обошелся в семнадцать. А сколько стоили Лувр, Версаль, Трианон? Сколько стоило здание парламента в Будапеште? Или Вестминстерское аббатство в Лондоне?

Когда я, ослепленный великолепием парка, фонтанов и дворца, возвращался из Петергофа, то услышал на соседней скамейке разговор: «Да, конечно, прекрасно, восхитительно, несравненно, но каких денег это стоило. Все построено на выжимании соков из крестьян, из народа».

Вот вам, мои друзья, любопытнейшее из противоречий.

Конечно, и на Михайловский дворец император не мог собственноручно заработать семи миллионов рублей. Конечно, можно смело сказать: все знаменитые дворцы, гениальные архитектурные сооружения, гениальные произведения живописи, большие уникальные собрания живописи — все эти лувры, дрезденские галереи, эрмитажи — все это основано на «выжимании соков». Ни один человек в мире не способен простым трудом заработать на Лувр или на Эрмитаж. И было, вероятно, так: вокруг бедность или даже нищета, а в середине — Версаль и Петродворец. Но Лувр и Версаль — теперь национальная гордость французов, так же как для нас Эрмитаж или Третьяковская галерея.

Так или иначе, вот вам затрата на Михайловский дворец: семь миллионов по тогдашнему курсу. Между прочим, деньги эти не пропали. Если бы вздумалось дворец продать сегодня, за него можно было бы получить несравненно больше.

Истинная красота не может выйти из моды. Что прекрасно, то прекрасным и останется. Оказывается, величие вовсе не величина, не высота во всяком случае. Я вспоминаю, как разрабатывали проект нелепого сооружения почти полукилометровой высоты. Дворец должен был выражать величие, а выразил бы, если бы его построили, спесь, отсутствие вкуса и ложный пафос.

Михайловский дворец воистину величав, и что же? Это всего лишь двухэтажное здание. Богатая простота — вот что можно сказать про него. Лебедю незачем быть величиной со слона или носорога, чтобы выглядеть большим и величавым.

Росси — иностранец, сын известной танцовщицы екатерининского времени. Родился он в Неаполе, а похоронен в Александро-Невской лавре, там, где лежат Ломоносов, Суворов, Достоевский, Чайковский.

Несмотря на свое иностранное происхождение, Росси

сумел понять всю прелесть нашей русской, неяркой, но очаровательной в своей неяркости природы и блестяще сочетал с нею свои творения.

Елагин дворец, Главный штаб, Александринский театр, Михайловский дворец — вот главные произведения, вот поэмы Росси, не считая более мелких построек: беседок, павильонов, садовых храмов и прочее. Про его творения сказано в упомянутой мною книге: «Тяжелые колесницы торжественных фасадов вырисовываются темными силуэтами на серо-голубом небе. Гармонии бледно-желтого фона с белым орнаментом удивительно подходят к туманной красоте Петербурга».

В Михайловском дворце все было сделано по замыслам и по рисункам Карла Ивановича Росси: и мебель, и решетки, и орнаментальные лепные работы, и роспись стен, и обои, и драпировки, и люстры, и зеркала, и паркетные полы, и все-все до последней мелочи.

Хотите ли несколько отзывов о дворце из того времени, когда он был только что окончен и предстал перед зрителями во всем своем блеске. Книга у меня под руками, мне, право же, ничего не стоит оттуда выписать полстранички. Вам, может быть, не придется в ближайшее время листать эту книгу.

«В этом превосходном здании все было интересно для любопытного зрителя, от маленькой розетки до великолепной лестницы, которая величественно поднималась в верхний этаж, к плафону, поддерживаемому кориатидами».

«Ну уж подлинно дворец Михаила Павловича пречудесен, то есть так, как говорится: ни пером описать, ни в сказке сказать. Богато, красиво, с отменным вкусом и тщанием все отделано. Росси себя тут более еще отличил, нежели в Елагином дворце».

«По величию наружного вида дворец сей послужит

украшением Петербурга, а по изяществу вкуса внутренней отделки оного может считаться в числе лучших европейских дворцов. Красоте фасадов соответствует решетка, окружающая дворец, два льва величаво поставлены на пьедестале у лестницы, и, наконец, взор поражается великолепием огромного крыльца и вестибюля. Когда сходишь, то видишь арку столь обширную и столь смело раскинутую, что нельзя не остановиться на лестнице, чтоб долее не наглядеться на красоту зодчества. Надобно видеть сей дворец при солнечном сиянии, когда сама природа помогает очарованию искусства».

Современники не ошибались в оценке нового дворца. Росси здесь нашел какую-то очень золотую середину. Я видел много красивых и величавых зданий, но нигде я не видел, чтобы такая величавость была в то же время столь проста. Я все ищу в истории ту точку, когда люди решили отказаться от того, что было уже достигнуто. Экзюпери где-то когда-то сказал: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали». Ну, положим, это слишком категорически. Однако если взять лучшие произведения XII века, ну хоть Покров на Нерли, а потом взять лучшее из XVII, ну хоть ансамбль Ростова Великого, а потом XIX, а потом и наши достижения, ну хоть павильоны на сельскохозяйственной выставке или высотные здания Москвы, или «аквариум», взгроможденный недавно в Московском Кремле, или (поскольку мы в Ленинграде) знаменитый Ленинградский ТЮЗ, последнее, так сказать, слово ленинградской зодческой мысли, то при всем желании трудно утверждать, что линия идет все вверх и вверх. И откуда-то пошли в моду «аквариумы» из сплошного стекла. И видно, что ни к чему в наших северных краях, чтобы все стекло да стекло, и наука уже доказала, что в стеклянном резервуаре человек утомляется и изнашивается быстрее, что человеку нужны четыре стены,

но — мода! Заставит мода, станут все модницы ходить с черными пятками, всем кажется, что изящнее не может быть. Но вот мода прошла, попробуй теперь кто-нибудь надень чулок с черной пяткой, покажется некрасивым, аляповатым. Кто бы мог предполагать, что будут ходить с сиреневыми либо с голубыми волосами, однако ходят. То казалось изящным, когда низкие меховые ботинки. Трудно было представить, чтобы женщины, девушки — и вдруг все в сапогах до колен. Недавно я обратил внимание на улице — как, напротив, неинтересно, если низкие меховые ботинки, как красиво — высокие сапожки. То платья длинные, то платья короткие, то брюки широкие, то узкие. Человеческая психология во многом неизведана, и мы можем и должны ждать от нее все новых и новых сюрпризов. Я думаю, если предложит, нет, если продиктует мода, не исключено, будем носить золотые либо серебряные кольца, продетые сквозь ноздрю.

Иногда, конечно, приходится страдать. Я помню, как откуда-то с Запада захлестнула Москву повальная мода на модерную мебель. Совпало к тому же с большим жилищным строительством, то есть, значит, с переселением на новые квартиры. Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, табуреточки на трех раскоряченных ножках, фанерные шкафики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика. Взбудораженные москвичи пошли выбрасывать из своих квартир красное дерево, карельскую березу, ампир, павловские гостиные, бронзу, венецианское стекло и хрусталь. Не буквально выбрасывать, конечно,— в комиссионные магазины, где все это было моментально скуплено иностранцами за баснословный бесценок.

Угар прошел быстро. Теперь снова какая-нибудь завалящая столовая XIX века стоит дороже, чем двадцать

самых модерных гарнитуров, но, увы, поздновато. Тысячи и тысячи москвичей остались при своей фанере, глине и пластмассе. Ах, это пошло, ах, это мещанство, ах, посмотрите, как на Западе. А Запад приобрел всю нашу пошлость, все наше мещанство, вывез к себе и весьма доволен. Ну так что же — известно, мода; плачь, а не отставай. И ведь этот стол на четырех раскоряченных тростиночках теперь уж не сбудешь никому ни за грош. То есть тут же вот, только принеся из магазина, если захочешь избавиться,— невозможно. А не то чтобы через двести лет. Да он и не простоит. На вторую неделю отвалится какая-нибудь из раскоряченных ножек. Точно так же никому не будет нужен через сто лет стеклянный резервуар либо бетонный кирпич, называемый ныне то дворцом, то гостиницей, то театром. Простота! Вот это и есть та простота, что согласно народной мудрости, хуже воровства.

Я иногда думаю: ведь откуда-нибудь начинает же распространяться всякая мода. А что, если тут не обходится без хитрости, при хорошем-то знании человеческой психологии? Сейчас, например, распространилась новая мода: певцы больше не поют, не хотят петь без микрофонов. Есть уж и такие, которые держат изящный микрофон в руке и ходят с ним по сцене и только что не засовывают в самый рот. Какие бы жесты ни выделывал певец, как бы он ни передвигался по сцене, как бы ни вертел головой, спасительный микрофончик все время пасется около самых губ. Больше того, я недавно прочитал статью в газете, где с полной серьезностью утверждается, что пение с микрофоном — это новый вид искусства, открывающий новые широчайшие возможности, что пение без микрофона старомодно и (делается намек) пошловато. И полно, милые люди! А может быть, просто нет у вас хороших сильных голосов? А попеть хочется и в известных певицах или певцах побывать хочется. Так, не создать ли необходимое

общественное мнение? Теперь ведь — газеты, радио, телевизор, общественное мнение создать теперь пара пустяков. Правда, народ все равно прозвал таких певцов шептунами.

Или возьмите живопись... Впрочем, до живописи у нас дойдет свой черед. Но об архитектуре хотелось бы сказать сейчас... А вдруг все эти ящики, хотя бы и из стекла, все эти двадцатиэтажные батареи парового отопления, то поставленные вертикально, то положенные одна на другую, вдруг все это — общественное мнение, вдруг все это вроде микрофона, оттого что не хватает настоящего голосишка, вдруг снова все это сказка о голом короле? Но бог с ним со всем, хорошо, что еще есть на земле такие образцы прекрасного, как бывший Михайловский дворец, построенный архитектором Росси.

С каких пор он стал бывшим, вы, наверное, хорошо знаете. Если нет, то напомню. После пышных балов, на которые будто цветы привозили на двухстах подводах (при великой княгине Елене Павловне), после блестящих салонов (при великой княгине Екатерине Павловне). Со смертью последней дворец отошел в казну. К этому времени созрела идея: образовать музей — хранилище русского искусства. Для этого музея сначала хотели построить особое помещение, но потом отказались от этой мысли. Император Александр III выкупил у казны пустовавший Михайловский дворец, внутренность дворца подвергли значительной перестройке, и 7 марта 1898 года с торжественным молебном и торжественными речами произошло открытие Русского музея, который именовался тогда полным титулом — Русский музей императора Александра III.

Так что скоро можно будет отметить семидесятилетие этого замечательного учреждения. Хочется посмотреть, как и насколько будет отмечена эта дата. Иногда на нас нападает этакая ложная стыдливость. Как вы знаете, в 1961

году в знаменитый день ни в одной газете на территории нашей страны не появилось ни одной строчки, напомнившей бы о том, что исполнился столетний юбилей отмены крепостного права. Событие огромной исторической важности. Но как будто мы оказались не рады, что ужасное, дикое крепостное право было в конце концов торжественно отменено!

Ну да ладно, у нас в предмете Русский музей, а вовсе не социальные проблемы. В следующем письме надо, вероятно, рассказать что-нибудь и о самом музее.

●

5 Первое слово, которое приходит на ум, когда вы ступаете в вестибюль дворца,— чертоги. Какой высоты, какого простора, какой величественности можно достичь при двухэтажной конструкции здания! В главном вестибюле нет перекрытий между этажами, и вы оказываетесь сразу под куполом дворца, а во второй этаж ведет широкая торжественная лестница.



Ну что, нужно ли вам говорить, что в музее сорок тысяч квадратных метров выставочной площади и только стеклянных потолков более пятнадцати тысяч метров. Более трехсот тысяч произведений искусства разных видов и жанров собрано в этом уникальном хранилище. Вероятно, можно узнать, какой длины будет путь, если пройти все комнаты из одной в другую на обоих этажах. Вероятно, можно поинтересоваться, во сколько оцениваются все триста тысяч произведений искусства, вероятно, легко справиться, сколько посетителей бывает в музее ежегодно и сколько побывало уже, если не с момента его образования, то по крайней мере за годы Советской власти.

В последнее время я часто слышу метафору, пущенную неизвестно кем и когда. Обычно говорят про стихотворение или роман: «Он, как айсберг,— одна седьмая часть над водой и видна, семь восьмых под водой и составляют основную грозную массу айсберга». Я для себя дал слово

не употреблять никогда больше это сравнение, ставшее банальным, но ничего не поделаешь: ничто не похоже так на пресловутый айсберг, как всякий порядочный музей, а тем более такой огромный и богатый, как Русский. Даже не одна седьмая часть на поверхности, а, вероятно, сотая или пятисотая, а может быть, тысячная, ибо что такое музейная экспозиция по сравнению с фондами?

В фондах музея в древнерусском отделе хранятся, например, копии древних фресок. Тут не может быть никакого пренебрежения. Фреска есть фреска, нужно довольствоваться копией, либо ехать на место, в Ферапонтов и Кирилло-Белозерский монастыри, в Новгород или Киев, во Владимир или Ярославль.

Будучи в Белграде, я долго ходил по Галерее фресок. Есть в Югославии большой самостоятельный музей с таким названием. Оно и понятно. Сербия славится древнейшими фресками. Сербские монастыри — каждый из них сокровищница живописи девятого, десятого, одиннадцатого веков — хранят будто бы тридцать пять тысяч квадратных метров фресок. Цифра внушительная, хоть и непривычно произведения искусства считать на метры. Монастыри разбросаны по всей земле, в один-два успеешь съездить. Но можно сходить — в центре Белграда — в обширную Галерею фресок. Ну, правда, копии.

Вы, наверное, видели когда-нибудь копии с фресок? А может быть, и не видели, потому что у нас их смотреть негде. На копии все воспроизведено точка в точку: отвалившийся кусок штукатурки, вспучившаяся штукатурка, дождевые подтеки, белесое или темное пятно от сырости — все-все до последней мелочи. Смотришь, и не верится, что это только бумага, очень уж ловко воспроизведена сама фактура камня, и штукатурки, и древних фресковых красок, которые клались умелой кистью на сырую штукатурку, и впитывались в нее, и застывали вместе с ней на века.

Живя в Белграде, я все время думал: неужели у нас нет нигде подобных копий, а если они есть, то почему же я, поднаторевший в хождениях по музеям, нигде ни разу не видел их? Идя теперь в крупнейший в стране музей, я хотел первым делом поинтересоваться фресками, да оно и хорошо бы — все началось бы по порядку, с древнейшего вида искусства на Руси. Так сказать, от Феофана Грека, через Рублева и Дионисия, через Сурикова и Нестерова — к Кукрыниксам.

Вот уж что правда, то правда, насчет ловца и зверя. Мало того, что в Русском музее оказались копии редчайших фресок, как раз в эти дни здесь, впервые за последнее пятидесятилетие, открылась выставка этих копий. Так что я не пошел ни в фонды, ни по экспозиции, как нужно было бы для цельного впечатления, но сразу направился в залы, где выставлены древние фрески. Тем более что выставка со дня на день и даже с часу на час могла закрыться. Нужно было успеть, и я успел.

Многие фрески, выставленные здесь, сохранились в оригиналах там, на месте, в отдаленных церквах и монастырях. Но многие безвозвратно погибли. Например, Спас-Нередица. Небольшая древнейшая церковь под Новгородом со всемирно известными фресками внутри служила ориентиром для артиллерийских батарей во время последней войны. Легко вообразить, что от нее осталось. Сама церковь восстановлена теперь по точнейшим обмерам, роспись же внутри нее, фрески, то есть то, чем она была особенно славна, утрачены навсегда.

Но остались копии с ее фресок. Они хранятся в запасниках Русского музея и теперь вот частично выставлены. Я не буду рассказывать вам про каждую фреску — это дело безнадежное и бесплодное. Позднейшую живопись, в особенности жанр, можно как-нибудь рассказать. Например, «Сватовство майора» или «Неравный брак», да и то

можно рассказать лишь литературную сторону картины. Живопись нужно видеть, так же как радугу или звезды на небе.

Особенно удачно скомпоновалась на выставке одна стена, где фрески Феофана Грека соседствуют с фресками Андрея Рублева. Нужно было бы съездить сначала в Новгород, впечатлиться там Феофаном Греком, а потом лететь во Владимир в Успенский собор к рублевским шедеврам, чтобы по свежей памяти сопоставить и сравнить. Теперь и то и другое на одной стене. Если отойти подальше, не нужно даже вертеть головой. Наглядный урок по истории древнерусской живописи.

Искусство живописи пришло на Русь из Византии вместе с христианской религией. Процесс настолько очевидный, что доступен воображению. Первые иконы были привезены готовыми — это бесспорно, в числе их «Владимирская Божья Матерь», хранящаяся ныне в Третьяковской галерее. Писал ее, по преданию (или по легенде), евангелист Лука. Надо полагать, не одну икону привезли из Византии на Русь, но столько, чтобы хватило оснастить первые храмы. Привезенные иконы можно было размножить для все новых и новых церквей, развозя их из Киева в глубину Руси. Но одних образцов мало. Нужны были живые учителя, тем более они нужны были для писания фресок. У иконописца хоть образец под руками, можно воспроизвести. Что касается фресок, то после каждого мазка не набегаешься в Константинополь.

Жесткая, суровая, аскетическая манера письма постепенно смягчалась и, можно сказать, очеловечивалась русскими мастерами. Вместо сухого канона и догмы появилось живое чувство непосредственности, первородство восприятия, радость открытия, торжество умения.

После Куликовской битвы к этому присоединилось также могучее чувство национального самосознания. Не

говорю о специалистах по древней живописи. Всякий человек, впервые соприкоснувшийся с предметом, на третий день знакомства будет безошибочно отделять византийскую живопись от русской,— значит, есть очевидная разница.

Но вот что я должен вам сказать. Я почитаю Рублева как великого живописца, считаю его иконы, в особенности «Троицу», непревзойденными в позднейшие времена, но что касается фресок, то я больше люблю Дионисия. Кто-то назвал его Моцартом русской живописи. И точно — Моцарт! Нужно ехать на Белое озеро, чтобы видеть Дионисия во всем его могуществе и блеске, но и здесь, на выставке, в зале Дионисия, вас окружает такая ясная, такая радостная, такая мажорная красота, что на душе вдруг делается радостно и празднично. Особенно поражает сочетание неизъяснимой легкости, светлости с торжественностью и своеобразным пафосом. Это — как Кустодиев после мастеровитого, но тяжеловатого Репина или даже великого Сурикова. А еще вернее — как Пушкин после блестящего, но уж слишком монументального Гавриила Державина. «Веселое имя Пушкин!» — было сказано Блоком. Яркая, светлая живопись Дионисия!

Дионисий хорошо представлен на выставке, и вообще все хорошо и необыкновенно, так что у каждого посетителя, или, точнее, у каждого, оставившего свой отзыв в книге, возникает два непременных вопроса: почему это показывается впервые и почему Русскому музею не иметь этих копий в своей постоянной экспозиции?

Теперь, дорогие друзья, немного горечи. Я упомянул в этом письме, что выставка висит на волоске и может закрыться со дня на день или даже с часу на час. Вот в чем дело.

Сначала я должен сделать во многом случайное отступление. Может быть, вам будет интересно, а у меня — корысть, которая прояснится позже. В эти дни в Ленингра-

де, едешь ли в троллейбусе, проносишься ли в такси, ходишь ли пешком по длинным и прямым улицам, всюду бросаются в глаза пять тяжелых, ярко-красных (пожарный цвет) полос, этаких горизонтальных шпал, этаких раскаленных докрасна стальных брусьев, болванок, нарисованных одна над другой. Четыре пятиконечных звезды ярко-синего цвета еще больше усиливают впечатление броскости и настойчивости. Раскаленные полосы и синие звезды кричат с афишных стендов по всему Ленинграду, призывая остановиться, прочитать и отложить все дела, чтобы как можно скорее внять призыву. Голосишки других афиш едва звучат и не звучат вовсе вблизи этого мощного и тревожного, как сирена пожарной машины, крика. Два дня я смотрел на красные полосы и синие звезды. На третий день решил сойти с троллейбуса и прочитать. Текстовая часть афиши была предельно лаконична, стояло всего два слова «Архитектура США». Мелким шрифтом указывался адрес выставки: Университетская набережная, музей Академии художеств.

Заговорив об этой выставке со своим другом, ленинградским художником, я тотчас узнал, что вообще-то я отсталый человек, потому что вот уж неделю все только и говорят о выставке. Я бросился было скорее прочь, чтобы мчаться на Университетскую набережную и наверстать упущенное, но друг мне сказал, что попасть на выставку очень трудно. Люди стоят по пять-шесть часов в очереди, вокруг милиция, к зданию не подойдешь, не подъедешь.

Напугав меня таким образом, друг смилостивился и тут же дал мне пропуск на выставку.

Пройдя через двойную цепочку милиции, я оказался в вестибюле здания и пошел вверх по лестнице. Путь посетителей неизбежно пролегал мимо киоска, в котором сидела очаровательная молодая американка. Перед ней лежали стопы журналов все с теми же ярко-красными поло-

сами на обложке. Рядом стоял ящик, полный нагрудных значков все с той же беспощадной эмблемой. Каждому посетителю девушка вручала улыбку, журнал и значок. Значок брали не все, но журналом не пренебрегал ни один человек. Журнал этот — своеобразный расширенный каталог выставки. Все самое лучшее и самое интересное, что выставлено в залах, содержится в каталоге в виде прекрасно исполненных и еще более прекрасно отпечатанных цветных фотографий. Объяснительные подписи в журнале точно соответствуют объяснительным подписям на выставке.

Ежедневно очаровательная американка в киоске раздает около восьми тысяч каталогов. А так как каталог — это почти вся выставка, и так как всякий, имеющий каталог, покажет его троим, а то и пяти человекам, то можно считать, что ежедневно выставку посещают сорок тысяч человек. Да разве пяти? Журнал отпечатан на прекрасной бумаге, он не износится долго. Можно представить, сколько человек посмотрит его в течение года.

Я вовсе не сетую на то, что журнал будут смотреть многие и многие люди. Я просто хочу сказать: вот как нужно пропагандировать свое искусство, вот как нужно пропагандировать вообще все свое.

На выставке среди текущего потока посетителей то там, то тут завихрения, завертины, как бывает на больших реках, когда вода натекает на преграду. Милые американские юноши и девушки то тут, то там окружены плотной толпой ленинградцев. Идет оживленная беседа: вопросы — ответы, вопросы — ответы. Значит, дополнительно к афишам и журналам еще и живые агитаторы и пропагандисты, которые в течение восьми часов — с одиннадцати до семи — горячо пропагандируют архитектурное искусство США и вместе с тем американский образ жизни, американское мировоззрение.

Нет, я не бью тревогу. Пусть. Несмотря ни на что, по-

сетители, по крайней мере большинство из них, выходят, недоуменно пожимая плечами. Это пожимание касается и самой архитектуры, и своего шестичасового долготерпения, после которого они попали на выставку. Так что пусть. Не распропагандируют ленинградцев эти очаровательные юноши и девушки, но как поставлено дело!

Теперь возвратимся к печальной истории с выставкой древних фресок. То, что они интереснее цветных американских фотографий, об этом неудобно и говорить. Но выставка открылась без единой афиши в городе и без самого завалящего, хотя бы на одной страничке, каталога. Я уж не говорю о юношах, которые тут же в залах рассказывали бы об особенностях выставки, отвечали бы на вопросы, затевали бы с посетителями непринужденные беседы.

Спрашиваю: почему мы можем допустить, чтобы на территории Ленинграда велась организованная и продуманная пропаганда чуждых нам (да и вообще человеку) архитектурных стилей, и боимся хоть на одну тысячную долю популяризировать древнее русское искусство? Американская выставка оказалась здесь в роли самодовольной, откормленной, выхоленной, но в общем-то пошловатой дочки, а наше родное искусство в роли захудалой, затюрканной падчерицы. Нашлись молодые люди, видимо художники, которые пожалели падчерицу и даже обиделись за нее. Они расклеили по городу самодельные афиши, извещающие о том, что в Русском музее открыта выставка древних фресок. Появление афиш расценили как недозволенную агитацию, как листовки. Да, это действительно была агитация, но за что? За то, чтобы ленинградцы посетили очередную действующую выставку.

Между тем в книге отзывов стали появляться проникновенные патриотические записи. Я не выписывал их себе в тетрадку, поэтому не могу привести ни одной точно и полностью. Но смысл их в том, что какая прекрасная вы-

ставка, что преступление скрывать такие сокровища от глаз людей, преступление, что они снова будут спрятаны, а не останутся в постоянной экспозиции. Тут же — возгласы, несколько, может быть, экзальтированные: «Вот оно, великое искусство! Вот они, остатки великого искусства! За это не жалко умереть!» и т. д., вплоть до самых лаконичных записей, состоящих из одних восклицательных знаков, без единого слова. Три строчки восклицательных знаков. Кто-то вырвал страницу записей (очевидно, с наиболее резкими формулировками), это вызвало новую волну записей, что в сочетании с самодельными афишами придало истории не совсем хороший характер.

Вот почему в эти дни мне все говорили, что выставка висит на волоске.

Во всяком случае, мне повезло. Я видел в один день две выставки, при сопоставлении которых еще раз вспомнил замечательные слова Экзюпери: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали!»

◆



6 Прежде чем идти в фонды, за кулисы музея, я воспользовался пропуском, выданным мне в дирекции, и еще раз заглянул в экспозиционные залы. В этот час посетителей еще не было (кажется, вообще в этот день вход в музей для публики был закрыт). В залах, где развешаны иконы, рабочие возились с занавесями на окнах — не то вешали, не то снимали их. Дневной свет был не притушен, хотя бы и белым шелком, солнце вливалось в залы.

Солнечный прямоугольник передвигался по противоположной стене, ярко высвечивая то одну икону, то другую. На «Архангеле Михаиле» из Кашина он как будто задержался даже подольше, как будто даже ему не хотелось уплывать и обрекать на тень такую прямо-таки невероятную красоту. У этого «Архангела» особенно чистые тона: крылья — охренные, подкрылья — голубые, одежда — частью красная, частью апельсинового цвета. Кроме того, нежно-зеленый позем. Не знаю, может быть, виновато солнце, что вчера я как-то не выделил эту икону из остальных, а сегодня не могу оторвать от нее глаз, даже тогда, когда солнечный прямоугольник уплыл по стене дальше.

...О шедеврах русской древней живописи трудно говорить с широким кругом людей. В самом деле, допустим, я захотел бы в какой-нибудь специальной статье высказать суждение о таких картинах, как «Гибель Помпеи», «Утро в лесу», «Иван Грозный, убивающий своего сына», «Бурлаки», «Запорожцы», «Грачи прилетели», «Не ждали», «Царевич на Сером волке», «Три богатыря», «Девочка с персиками», «Золотая осень»... Я мог бы перечислить десятки широко репродуцируемых картин русских художников.

Если бы даже в той специальной статье я стал говорить (ближе к нашей теме) о «Сикстинской мадонне» Рафаэля, все же я почти в каждом человеке нашел бы потенциального собеседника, который либо не соглашался со мной, либо, напротив, соглашался. Потому что если не каждый бывал в Третьяковке, в Русском музее, а тем более в Дрезденской галерее, то представляет себе картины по бесчисленным репродукциям в альбомах, на открытках, на отдельных листах, на папиросных и конфетных коробках и даже просто на конфетных бумажках. Я не жалуюсь на то, что живопись широко репродуцирована. Я не ратую за то, чтобы завтра выпустили сигареты с «Положением во гроб», или с «Входом в Иерусалим». Но я все же не понимаю, почему мы совсем не репродуцируем древнюю русскую живопись. Даже Рублев, даже в то время, когда весь мир недавно отмечал его 600-летие, не нашел себе места хотя бы на одной открытке.

Вышел, правда, сейчас замечательный двухтомный каталог русских икон. Но тираж... Боюсь, напишу и никто не поверит. На целую нашу страну, в которой за одну неделю расходятся многомиллионные тиражи, в которой 300 тысяч одних только библиотек, этот двухтомник вышел тиражом всего лишь 5 тысяч экземпляров.

Иногда в магазине стран народной демократии на улице Горького появляются издаваемые в ГДР книги с репродукциями русских икон. Их хватает на один день, хотя стоят они недешево, что-то около 15 рублей. Но ведь это на улице Горького в Москве. А на улице Горького в Куйбышеве? А на улице Горького в Калинине? А на улице Горького в Свердловске? А на улицах Горького во всех остальных городах страны?

Вот почему, если будешь писать статью и упомянешь «Ангела златые власы», или «Осаду Новгорода суздальцами», или знаменитое на весь мир «Устюжское Благове-

щение», или даже рублевского «Спаса»,— нет уверенности, что перед взглядом читателя тотчас встанет упоминаемое произведение живописи и он сделается невольным собеседником автора специальной статьи.

«Белозерское умиление», висящее почти в самом начале экспозиции, интересно само по себе. Кроме того, подозревают, что это одна из первых копий «Владимирской Божьей Матери», привезенной в Россию из Византии. Я не знаю, на чем основано это подозрение. Установлено, что у настоящей «Владимирской» (Третьяковская галерея) полностью сохранились оба первоначальных подлинных лика, а к позднейшему времени относится все остальное. Ничего общего, кроме самого сюжета, я у белозерской иконы с «Владимирской» не нашел. Большинство иконописных сюжетов пришло из Византии (черпали из Евангелия и Библии), но постепенно стали появляться и свои, «домашние» сюжеты. Первыми собственно русскими святыми стали убиенные сыновья Владимира, молодые князья Борис и Глеб. В Русском музее есть замечательная икона «Борис и Глеб», относящаяся к XIII веку. Покровители Российского государства изображены на золотом фоне, стройные, как полагается воинам, с мечами в руках.

«Сергия Радонежского» я не заметил в экспозиции, но зато «Кириллов Белозерских» — два. Один приписывается кисти Дионисия. Икон, приписываемых Рублеву, в Русском музее мало.

Приходится говорить «приписываемых», потому что, хотя искусствоведы и уверены или почти уверены, очень, очень мало древних икон, на которых было бы обозначено имя мастера. Я читал одну искусствоведческую работу, в которой вообще берется под сомнение принадлежность Андрею Рублеву даже и точно приписываемых ему икон. Скромность старинных мастеров перешла границу: ну хоть бы в уголке, хоть какой-нибудь условный значок! «Тро-

цу»-то, «Троицу»-то написав, можно было где-нибудь, как-нибудь, намеком сказаться своим потомкам! Существуют только точные летописные данные, что в такие-то годы жил иконописец, которого еще при жизни считали гениальным. И существуют гениальные иконы, относящиеся к этим десятилетиям.

Весь главный Рублев собран в Третьяковской галерее. Как известно, Рублев соавторствовал с Даниилом Черным. Вместе с ним они выполнили огромный иконостас для владимирского Успенского собора. Екатерина II решила в свое время обновить иконостас в соборе. Старые (Рублева и Даниила Черного) иконы она выслала в Васильевскую церковь под Шуей, а в соборе поставила витиеватый иконостас в стиле рококо, который стоит и до нынешнего времени. Из-под Шуи специальными экспедициями были вывезены в Третьяковскую галерею остатки опального иконостаса. Четыре иконы из него — три деисусного, одна праздничного чина («Сретенье») — попали в Русский музей.

Но не бойтесь, не бойтесь, я уж говорил, что не собираюсь подменять путеводитель. Я говорил также в одном месте, что музей похож на ту ледяную глыбу, большая часть которой скрыта под водой и только подразумевается. Насколько это верно, я убедился, очутившись в разнообразных запасниках музея.

Помещения, где хранится, так сказать, излишек икон, то есть икон либо реставрированных, но не выставленных в основной экспозиции музея, либо ждущих своей реставрации,— помещения эти кажутся чрезвычайно тесными. Во-первых, они на самом деле тесны, во-вторых, в них помещено слишком много икон. Иконы хранятся на стеллажах, поставленные ребром, как книги в библиотеке. Есть полки с небольшими «домовыми» иконами. Есть ряды «солидных» икон. Есть иконы двухметровой высоты. Впрочем, солидность иконы не всегда зависит от ее размеров.

...Мне разрешили. Иногда я наугад брал икону, как книгу с полки, и видел, что икона прекрасна или что она будет прекрасной после умелой и тщательной реставрации. Икон в запасниках тысячи. Красота, которая тонко была распределена по всей русской земле, теперь соскоблена скребком, подобно позолоте, и собрана в горстки. Горсть в запасниках Третьяковки (около шести тысяч штук), горсть вот здесь, в подвалах Михайловского дворца (четыре тысячи), горсть, допустим, в Ярославском областном музее, горсть в Вологодском музее. А потом уж, после крупных городов, пойдут подскребышки: в Суздале, где-нибудь в Тотьме, в Шенкурске, в Городце... На земле же, откуда соскребено и соскоблено, а то и просто смыто, остались кучи щебня, бурьян, иногда омертвевшие, обезглавленные кирпичные помещения, где держат керосин, овес, корм для свиней, свежеободранные бараньи и телячьи шкуры.

На северных землях, главным образом архангельских и карельских, среди лесов и по берегам холодных рек, уцелели кое-где деревянные удивительные часовенки и церкви, в которых, говорят, иногда находят еще как бы присохшие, потемневшие от налета копоти блестки. Если их вовремя не спасти, они — обречены. Расскажу, как было с Ненексой, древним имением Марфы-посадницы (Борецкой). Она, Марфа, в свое время послала туда наилучших из Новгорода мастеров. В далеком беломорском селе затаилась с тех пор красота, которой завидовали бы Ватикан и Равенна. Первым из музейных работников проник в Ненексу вездесущий белобородый старик Каликин. Он, хоть и был потрясен, спокойно пронумеровал наилучшие иконы по степени их ценности, аварийности и первоочередности эвакуации. Ставил мелом крупные римские цифры: III, V, X, XV... Одну-единственную икону старик сумел увезти с собой. Для того чтобы вывезти остальные иконы, нужно

было снова посылать людей в командировку. Нужен самолет, вездеходы, грузовики, а главное — деньги. Где же взять денег Государственному Эрмитажу или Русскому музею?

Тем временем церковная крыша прохудилась, и бесценная живопись была безвозвратно смыта дождями.

От Русского музея на Север в экспедиции каждый год выезжают ленинградский художник Евгений Мальцев и сотрудница музея Гелла Смирнова. На попутных машинах, а то и пешком, забираются они в глушь в поисках шедевров древней живописи. Но много ли увезут они вдвоем? Например, в течение одной экспедиции они обнаружили пятьсот двадцать пять икон, а успели спасти только шестнадцать.

— Что же вам нужно для того, чтобы спасти все? — спросил я у них, когда разговорились.

— Вертолет на один месяц.

— Как? За этим все дело?! Но неужели в нашем государстве... Один вертолет... На один месяц...

— А что? Проблема! Чтобы нанять вертолет, у Русского музея нет денег, а чтобы выделили бесплатно — никто не выделяет.

— Разве не окупились бы эти деньги?

— Непосредственно они, конечно, не окупились бы. Потому что торговать иконами Русский музей не собирается. Но спасены были бы ценности, которым просто не назовешь цены.

Привезенные из дальних мест, черные, грязные, шелушащиеся, вспученные от сырости, местами осыпавшиеся иконы чаще всего кладутся сразу на «операционный стол». Да, да, стол реставратора очень похож по своей сути именно на операционный. В инструментах тоже есть что-то общее: скальпели, шприцы, пинцеты... Тут тоже ватные тампоны, баночки, скляночки и даже, может быть, предвари-

тельный рентген. Даже главное действие реставратора называется «накладыванием компресса».

Впрочем, есть две точки зрения на реставрацию, вернее две школы, относящиеся друг к дружке не то что презрительно или враждебно, но я сам слышал, как один реставратор, исповедующий «тампонное» направление, сказал про сторонника компрессов, что они — коновалы. Как видите, даже в брани — медицинская терминология.

Зимой, как вы придете ко мне в гости, я постараюсь продемонстрировать вам оба метода, ибо считаю, что они вовсе не исключают друг друга. А пока, если хотите, в двух словах намекну про каждый. Ну, вообще-то у каждой реставрации, к какой бы разновидности она ни относилась, есть три основных этапа, и первый из них — укрепление. Каждую отколупывающуюся чешуйку нужно так прикрепить к ее извечному месту, чтобы она все же в конце концов не отскочила. Для этого пропитывают аварийное место клейким веществом, чаще всего рыбьим клеем, приглаживают чуть тепленьким утюжком; если нужно, заклеивают на время тонкой полупрозрачной бумажкой. Если икона вспучилась большими пузырями, то медицинским шприцем вводят в пузырь жидкий клей. Он разливается там в темноте, потом пузырь сажают на место, чтобы красочный слой по возможности не потрескался. В это время возможны сдвиги. Пузырь оказывается на своей площади чуточку больше, чем то место на доске, от которого он отлип. Короче говоря, тонкостей и сложностей очень много. Сама доска подчас разъехалась, образовались щели, край доски открошился, древесина изъедена шашелем — она вся в дырочках, из которых сыплется тонкий оранжевый порошок.

Второй этап — раскрытие иконы. Смывание, соскабливание, а более научно — удаление с нее либо заскорузлой, черной, как деготь, олифы, либо и олифы, и, кроме нее,

нескольких слоев позднейшей живописи. На этом-то этапе и существуют два убежденных самостоятельных направления.

Какой жест сделали бы вы, если бы перед вами на столе оказалась икона, которой пятьсот лет и которую только что привезли из колхозного зерносклада, где она загораживала собой разбитое церковное окно, не пуская в склад ни сырого осеннего ветра, ни косого майского ливня, ни сыпучего январского снега, ни летучей июльской пыли? Я думаю, что рука ваша тотчас же механически потянулась бы, чтобы отщипнуть изрядную толику ваты, свернуть ее в комочек и вытереть икону осторожными продолговатыми движениями. Вата будет цепляться за остатки медных гвоздиков, некогда прикреплявших оклад, за шелушинки, за прилипшую гречу, за прилипшие ржаные зерна. Второй комочек ваты, когда самая первая пыль, самый мусор уже стерты, вы обмакнете во что-нибудь маслянистое. Есть специальные вещества, но, пожалуй, лучше всего обыкновенное подсолнечное масло. На масляной полосе проступят сквозь глухую черноту смутные очертания и лики. В это время возможно угадать сюжет иконы, а также приблизительное время самой последней записи. Глухая чернота становится прозрачной чернотой. Из черного железного листа она превращается в черное стекло. Вот и все, чего можно достичь при помощи растительного масла. Чтобы воевать со временем и победить его, нужно не умасливание, а иные радикальные средства. Например, нашатырный спирт.

Реставраторы-старики, реставраторы-консерваторы (они же антикомпрессники) предпочитают нашатырный спирт всем другим химическим веществам и упорно держатся за него. Но реставраторов-стариков теперь остается очень мало. Большинство из них сошло со сцены, живут на пенсии, вспоминают, как они реставрировали иконы Виктору Ми-

хайловичу Васнецову, миллионеру Рябушинскому, великому князю Константину.

Их метод раскрытия иконы состоит в том, что одно и то же место на иконе, один и тот же квадратный сантиметр они постепенно смачивают нашатырным спиртом при помощи обыкновенной кисточки или ватки, намотанной на кончик скальпеля. Заскорузлая броня олифы начинает разрыхляться от нашатыря и поддается теперь либо той же ватке, либо острому лезвию скальпеля. Покончив с верхним слоем олифы, они въедаются все глубже и глубже, убирая сначала верхний слой живописи, потом еще одну олифу, потом еще один слой живописи, потом еще одну олифу, пока не доберутся до слоя, который называется авторским. Это — святая святых. Это — конечная цель усилий и долготерпения. Это то, что потом будет сиять красками, поражая человеческий глаз и человеческую душу. Пока что проделана щелочка, в которую можно едва-едва заглянуть одним глазом. Остальное должно дорисовать воображение. Поняв стиль автора и характер его письма, мастеру-реставратору легче будет освобождать это письмо от всех позднейших наслоений и записей. Сантиметрик за сантиметриком будет отвоевывать он у разлившейся по всей доске черноты, пока окончательно не смоет черноту, пока не освободит плененной временем и варварством красоты.

Я представляю, каково было душевное состояние человека, впервые заглянувшего туда, в наше живописное сказочное средневековье. И хотя перед ним была тогда одна икона, один, так сказать, частный случай, все же догадка как молния озарила его потрясенный ум, и предчувствие целого моря красоты захлестнуло сердце.

Но и теперь, когда вы знаете, уверены, что под чернотой хранится живопись, а под верхней живописью хранится иная, древняя, все равно первый взгляд сквозь проре-

занную скальпелем брешь волнует и потрясает. В особенности из-под компресса...

Да. На смену нашатырному спирту пришли сильные химические соединения, или, точнее, смеси, всякие там дибутилфтолаты, формальгликоли и прочее. Старики их боятся. Ну да, говорят они, верно, что эти растворители действуют эффектно. Но неизвестно, как они влияют на краску. Вдруг от их воздействия икона начнет постепенно бледнеть и жухнуть. Ну не сейчас... лет через двести или триста. Что дает им уверенность в нашатырном спирте — я не знаю.

Раскрытие иконы методом компрессов состоит в следующем. Фланелевую тряпочку размером... Разные могут быть размеры, в зависимости от состояния иконы, от крепости раствора и от того, как икона «идет», то есть как легко или, напротив, как трудно она поддается растворителю. Возьмем средний размер — пять на пять сантиметров. Значит, фланелевую тряпочку такой величины, с ровно обрезанными краями окунаем в растворитель и плотно накладываем на нужное место на иконе. Накрываем стеклом и прижимаем грузом. От пяти до пятнадцати минут (тоже зависит от крепости растворителя и от устойчивости иконы) нужно ждать. Жесткая, как кровельное железо, олифа под тряпочкой и стеклом размягчается, набухает, разрыхляется. Так что, когда снимешь тряпочку, квадратик иконы под ней поднимается над остальной гладью. И вот наступает самый главный момент: скальпель наклоненным лезвием своим легко подрезает разрыхленную олифу (или верхнюю краску), соскабливает ее, из-под черноты вдруг вспыхивают яркие ослепительные краски: красная, белая, голубая. Видно, что контуры верхнего рисунка не совпадают с контурами открывшегося, и вас не оставляет потом ощущение, что вы только что присутствовали при каком-то чуде, при таинственном событии, вроде открытия

клада, или вскрытии знаменитой гробницы, или при прочтении загадочных письмен давно отшумевшего на земле неведомого народа. Прибавьте и то, что открыты не просто золотые монеты, не просто священные кости, не просто смысл разгаданных букв, но красота, способная волновать независимо от древности своего происхождения.

Каковы же недочеты или, напротив, преимущества того или другого метода реставрации?

Старый способ, как и во всем, начиная с выделки шампанского и кончая строительством домов, медленнее, но доброкачественнее. Миллиметрик за миллиметриком продвигается реставратор по доске, но зато не соскоблит лишнего, не «перемоет», не заденет авторского слоя.

При компрессе дело подвигается куда быстрее. Сразу очищается большой квадрат. Но стоит чуть-чуть передержать компресс, и размягченной оказывается не только олифа, не только верхняя живопись, но и самое драгоценное авторское, невосполнимое.

— Кустари! — говорят компрессники про стариков.

— Варвары! — отвечают старики компрессникам.

Один мстерский художник недавно высказал мне любопытную мысль. Он сказал, что можно любую икону «добрать» тончайшим и тщательнейшим образом. Но тщательно добирать дольше и труднее, чем потом подрисовать, если немного перемоешь. Но это уж было бы действительно варварством. Здесь мы подходим к тому, что называется третьим этапом реставрации. Этот третий этап состоит в тонировании открывшегося авторского слоя. Ведь бывает, что записывали живопись уже тогда, в древности, во многом утраченную, обшелушившуюся, обсыпавшуюся по щелям доски. Взял мастер подновлять икону, а у нее обсыпавшееся место величиной с пятак или с ладонь. Мастер снова грунтует это место, замазывает его левкасом заподлицо с остальным. Значит, теперь, когда мы снимем его

малярство, белая заплата обнажится и будет сверкать среди многоцветной живописи. Допустим, что белое пятно оказалось на одежде. Видя всю одежду, реставратор может либо спокойно дописать ее на белом пятне, либо ничего не дорисовывать, но просто закрасить белое пятно в тон окружающему, то есть вот именно затонировать.

Однажды молодой еще реставратор, раскрывая «Спаса в силах», сказал мне: «Поспорим, что на колене у Спаса будет вставка». Я поспорил, потому что не поверил в проницательность реставратора. Положили скорее компресс, убрали все олифы и записи. Точно — на колене, среди темно-красного и золотого (складка одежды), белое, чистое, как слоновая кость, пятно. Вставка. Я проспорил.

— Чудак человек, разве трудно было об этом догадаться,— сказал мне потом реставратор.— Икона прекрасная, даже для своего времени. Большая. Чтимая. Богомолки подходили к Спасу, крестились, целовали одежду. А целовать почему-то было принято в колено. Живопись в этом месте разрыхлилась и обсыпалась. При подновлении появилась вставка. Вот она, эта вставка, придется тонировать темно-красным.

Иногда подновитель зачем-то тер старую, доставшуюся ему на подновление живопись не то пемзой, не то простым кирпичом. Реставратор теперь доберется до авторского слоя и только ахнет — на месте предполагаемой красоты жалкие остатки: там пятно, там линия, там намек на рисунок. Что могло уцелеть под кирпичом или пемзой?

Такие случаи, к счастью, редки. Напротив, кажется иной раз, что старики нарочно упрятывали под новые краски старую, совершенную живопись, настолько она оказывается свежей, сохранившейся, как будто сейчас из-под кисти живописца.

Разумеется, я побывал в реставрационной мастерской

Русского музея. Она невелика. Вот художник-реставратор Николай Васильевич Перцев, как все реставраторы, большой энтузиаст. Вот реставратор помоложе — Иннокентий Петрович Ярославцев. Вот молодая реставраторша — Ирма Васильевна Ярыгина. Они потихонечку, изо дня в день, миллиметрик за миллиметриком раскрывают иконы (что ни икона — то удивление и чудо!) и таким образом успевают раскрыть за год и довести до экспозиционной кондиции, вероятно, не меньше пяти икон. А в иные годы — две-три. Если вспомнить, что в фондах хранится и ждет реставрации несколько тысяч, то легко подсчитать, через сколько лет будут приведены в порядок все фонды.

Правда, есть в Москве Центральная реставрационная мастерская на Ордынке. Она помещается в церкви, построенной Щусевым и расписанной Нестеровым. Художественный руководитель мастерской Николай Николаевич Померанцев. Это его стараниями была устроена в Москве памятная всем москвичам выставка древней деревянной резьбы. Николай Николаевич безусловно любит икону, но его пристрастие все-таки именно резьба. В Центральной мастерской народу побольше, чем в Русском музее, но ведь к ним приходят в реставрацию иконы и из областных городов.

Меня, впрочем, не пугает то, что на реставрацию всех хранящихся в фондах икон потребуется не меньше пятисот лет, а может быть даже и больше. Но зачем отреставрированные иконы снова уходят в фонды? Конечно, экспозиция каждого музея, как говорят, не резиновая. Нужно показать и то, и это. И надои молока по области, и плоскогубцы, вырабатываемые местным заводом, и муляж свиньи с передовой колхозной свинофермы. Но, может быть, нужно положить основу грандиозному музею русской иконы. Этакому «Эрмитажу русской иконы», не нарушая при этом

устоявшихся экспозиций Третьяковки, Русского музея, музеев Рязани, Вологды и Ярославля. Во всех реставрационных мастерских (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Музей Рублева, Центральная мастерская) выпускается в год, вероятно, не меньше 15—20 икон. Они будут накапливаться, они будут стоять в стеллажах. Зачем же прятать их от людских глаз?

●



7 Мое путешествие по «фондам» продолжалось. В том отделе, где хранятся иконы, можно увидеть замечательную деревянную скульптуру. Были излюбленные сюжеты для резьбы по дереву. Кроме того, как будто бы не каждого святого разрешалось православной церковью изображать в скульптуре. Я не имею точных сведений на этот счет, но можно заметить поверхностным взглядом, насколько часто встречается, например, скульптура, изображающая Богородицу в католических странах, настолько редко — у нас... Да что редко, я не встречал ни единственного раза. Много было распятий, Георгиев-победоносцев, Никол-Можайских. Знаете, когда Никола в одной руке держит город, а в другой руке меч, как бы охраняя и защищая город от любых посягательств. Еще он называется «Никола с мечом и градом». Редко, но встречается Пераскева-Пятница. Эти скульптуры всегда очень нарядны, блещут ярко-красными одеждами Пераскевы. Самой распространенной деревянной скульптурой на Руси был Нил Столбенский. Черная фигура согбенно сидящего старца в схиме встречалась и в церквах, и на домашних кивотах. У всякого коллекционера-любителя обязательно есть хоть один Нил Столбенский. Встречаются даже по два, по три разных размеров и разного уровня мастерства. Но такого набора Нилов, как в запасниках Русского музея, я не встречал никогда и, конечно, не встречу. Обыкновенно фигура Нила не превышает 15—20 сантиметров. В Русском музее есть Нилы едва ли не метровой высоты.

В древней деревянной скульптуре (она, как правило, раскрашивалась) есть своя неизъяснимая прелесть. Когда

Николай Николаевич Померанцев устроил в Москве выставку этой скульптуры, люди ходили и не только восхищались столь неожиданной красотой, но и возмущались, почему эта красота держится в подвалах музея. В самом деле, если иконные фонды Русского музея все же высовываются над поверхностью (опять этот пресловутый, надоевший айсберг!), то на деревянные скульптурные сокровища в экспозиции музея нет и намека.

Скульптура религиозного содержания — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, жившего в глубинах народа в течение многих веков. Действительно, кругом леса и леса. Ни белесоватых побережий теплых морей, где находят гранит и мрамор, ни ковыльных степей, где редкие сиреневые камни так и просятся, чтобы их пообтесать и превратить в знаменитых каменных баб, ни моржовой кости — подручного материала для чукчей и эскимосов, ни слоновой кости для умельцев Индии. Но вот именно дерево, сквозные северные леса, нож и топор как первые посредники в отношениях человека с лесом. Разве не естественно, что самые ранние Перуны, Ярилы, Стрибоги изображались не в мраморе, не в слоновой кости, не в золоте, но именно в дереве. То мягкая липа, то звонкий, почти железной крепости дуб, то плотная древесина березы, то плачущая золотыми слезами древесина сосны и ели — выбор не так уж мал. Выбирая материал по душе, теши из него и огромного идола, и маленького конька — игрушку белоголовому сынишке, и люльку, и гроб, и ложку, и топорище, и кадушку, и солонку, и ковшик, и миску, и прясницу, и дугу... Ах, если б вы только видели, какие резные и расписные дуги хранятся в подвалах Русского музея!

До сих пор я не знаю, не могу окончательно для себя решить: было ли у человеческого искусства два пути с самого начала или оно раздвоилось гораздо позже? Красота

окружающего мира: цветка и полета ласточки, туманного озера и звезды, восходящего солнца и пчелиного сота, дремучего дерева и женского лица — вся красота окружающего мира постепенно аккумулировалась в душе человека, потом неизбежно началась отдача. Изображение цветка или оленя появилось на рукоятке боевого топора. Изображение солнца или птицы украсило берестяное ведерко, либо первобытную глиняную тарелку. Ведь и до сих пор народное искусство носит ярко выраженный прикладной характер. Оно — в быту. Всякое украшенное изделие — это прежде всего изделие, будь то солонка, дуга, ложка, трепало, салазки, улей, наличник, полотенце, сарафан, головной убор, ожерелье, серьги, детская колыбелька...

Казалось бы, очень просто. Потом уж искусство отвлеклось. Рисунок на скале не имеет никакого прикладного характера. Это просто радостный или горестный крик души. От никчемного рисунка на скале до никчемной картины Рембрандта, оперы Вагнера, скульптуры Родена, романа Достоевского, стихотворения Блока, пируэта Галины Улановой... Но что же было вначале: потребность души поделиться своей красотой с другим человеком или потребность человека украсить свой боевой топор? А если потребность души, если просто накопившееся в душе потребовало выхода и изумления, то не все ли равно, на что ему было излиться, на полезные орудия труда. или просто на подходящую для этого поверхность прибрежной гладкой скалы.

В человеке, кроме потребностей есть, пить, спать и продолжить род, с самого начала жило две великих потребности. Первая из них — общение с душой другого человека. А вторая — общение с небом. Отчего возникла потребность духовного общения с другими людьми? Оттого, вероятно, что на земле одинаковая, в общем-то, одна и та же душа раздроблена на множество как бы изолированных повто-

рений с множеством наслоившихся индивидуальных особенностей, но с тождественно глубинной первоосновой. Как бы миллиарды отпечатков, либо с одного и того же, либо, в крайнем случае, с нескольких, не очень многих негативов.

Отчего происходит человеческая потребность духовного общения с небом, то есть с беспредельностью и во времени и в пространстве? Оттого, вероятно, что человек, как некая временна́я протяженность, есть частица, пусть миллионная, пусть мгновенная, пусть ничтожная, но все же частица той самой беспредельности и безграничности. Что же могло на земле служить самым ярким символом безграничности? Конечно, небо.

Кроме того — кто знает? Недавно я прочитал в «Огоньке» статью ученого Шульца. Он предполагает, что нам трудно будет наладить связь с цивилизациями других галактик, потому что может не оказаться общего языка. Может быть, муравьи или пчелы давно пытаются наладить связь и войти в деловые отношения с человечеством; может быть, используя свои антенны-усики, они беспрерывно посылают нам свои сигналы, но мы не способны их уловить. Может быть, так же как пчелы не знают о том, что мы их изучаем и что Халифман за книгу о пчелах получил Государственную премию, мы точно так же не подозреваем, что изучают нас. Может быть, из неведомых галактик посылают сигналы такого характера, которые мы не умеем воспринять нашими современными аппаратами, но которые, может быть, иногда воспринимает человеческая душа? И вот в неизъяснимом волнении человек поднимает глаза кверху, и сопричастие с чем-то бо́льшим, чем он сам, потрясает его.

Самонадеянность наша не имеет границ. Мы считаем себя выше не только муравья, но кого бы то ни было во Вселенной, в то время как муравьи умеют поддерживать в своих

жилищах точные климатические условия, которые существовали на земле в доисторические времена, а мы едва-едва умеем пользоваться батареей парового отопления. В то время как нет ничего легче, оказывается, чем взять и полететь над землей, мы вынуждены сочинять себе неуклюжие и тяжелые летательные аппараты. В то время как презренная летучая мышь уже миллионы лет обладает удивительной ультразвуковой локацией, наши громоздкие локаторы только что появились, и они гораздо грубее и хуже. В то время как у множества обитателей Земли существует тончайшее предвидение погоды, чуть ли не за две недели, мы ошибаемся на каждом шагу, мы, вооруженные умопомрачительными вычислительными машинами.

Карась (видимо, из карасиных космонавтов) выпрыгнул из пруда посмотреть, что делается за его пределами, задохнулся и скорее — на дно. «Ну что там?» — спрашивают у карася его сородичи. «Никакой жизни там нет»,— ответил карась. Конечно, им, карасям, невозможно представить, что есть иные формы существования материи, что мы ездим в автомобилях, пьем коньяки, играем в футбол, возлежим на тахтах, сеем рожь и пшеницу. Это недоступно карасиному воображению; это для них то, что мы называем «сверхъестественное». Но если есть расстояние от нас до карася, так сказать, вниз, то почему же не может быть такого же расстояния от нас до чего-нибудь или до кого-нибудь вверх? Почему не быть таким формам жизни, которые непосильны и неподвластны не только нашей науке, но и нашему воображению? То, что для воображения карася наш автомобиль или наш телевизор, то для нас... неизвестно что. Настолько неизвестно, что всякая попытка вообразить это оказывается жалкой и бесплодной. Караси несомненно подозревают, что существует нечто, находящееся за пределами (выше) их пруда, потому что их подруги и товарищи вдруг таинственно исчезают, попадают на крю-

чок или в вершу, или потому, что иногда сыплется сверху корм. Наша самонадеянность мешает нам подозревать то же самое относительно нашего человеческого, кишащего разнообразными земными обитателями пруда.

Но я слишком отвлекся. Я ведь хотел сказать только то, с чего, собственно, и начал: человеку свойственны две великие потребности: общение с душой другого человека, других людей, и общение с небом. Первая из них с самого начала нашла себе выражение в разных формах искусства; вторая — в разнообразных (сейчас их на земле около тысячи) религиях. Очень часто эти две линии перепутывались, соприкасались и даже сливались: древнегреческая культовая скульптура; все эти Юпитеры, Венеры, Афродиты, позднее Микеланджело, Рафаэль, Рублев, Бах и вообще всякое искусство религиозного характера и содержания. Эти две линии можно проследить в искусстве любого народа, в любые времена, так что скульптура религиозного содержания на древней Руси — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, расцветавшего в глубинах народа в течение многих веков.

В фонды Отдела народного искусства попасть было не очень легко, потому что незадолго перед этим проводили санитарную обработку экспонатов ядовитыми веществами против шашеля, пожирающего старую древесину. Запрограммированная акция природы: умершее дерево должно исчезнуть. Для этого насылаются на него полчища короедов, жучков-точильщиков, гнилостных бактерий и грибков. И вот еще, значит, злосчастный шашель. Шашелю все равно, что превращать в порошок — простое полено или уникально расписанную дугу. По-моему, в лесу, в деревьях он даже и не заводится. Зачем? Там справятся без него. А вот под крышей, в тепле и сухости, где есть опасность, что дерево не сгниет вовсе,— там он должен прийти на выручку, там он — тайный агент природы, диверсант, призван-

ный исполнить закон. Духовная сущность изделий его не касается. С одинаковым удовольствием он грызет и крестьянскую ступу, и рублевскую икону.

Кстати, и ступа ведь может быть произведением искусства. Изящные уточки-солонки, деревянные ковши в виде гусей и лебедей. Рубель, которым катали белье, превращен в уникальное изделие. Сотня прясниц, украшенных резьбой и росписью, занимает большое подвальное помещение. Прясницы красноборские, мезаньские, вологодские, валдайские. Цветы и солнца, птицы и листья деревьев, чаепития и масляничные катания — все нашло себе место на этих прясницах, все вплелось в общие узоры, в общую красоту.

Ведь казалось бы, не все ли равно, к какой доске привязать пучок льна и затем сучить из него суровую нитку. Но, значит, не все равно, если вот они, сотни прясниц, и нет двух совпадающих по рисунку или резьбе.

Чего-чего нет в фондах Отдела народного искусства. Не только не расскажешь — не переглядишь. И вышивки, и резьба по кости, и живописные пряники, и деревянные формы для пряников, и живописные изразцы, и кружева, и керамика, и резные ворота, и фронтоны, и наличники. Даже скворечник, даже пчелиный улей, оказывается, могут сделаться произведениями искусства. Вон в кепчонке длиннобородый деревенский мужик. В рот к нему залетали, бывало, скворцы, гнездившиеся в его пустой голове. Не было ни одной, так сказать, сферы быта, которой не касалась бы народная красота. Изба: наличники, крыльцо, ворота, коновязи, карнизы. Орудия труда и утварь: прясницы, святцы, ковши-солонки, вальки-рубели, трепала, туеса, деревянная посуда, всевозможное берестяное плетенье с элементами украшения, разрисованные сундуки и ларцы, расписные санки и дуги. Вышитые и кружевные изделия: подзоры, скатерти, полотенца, рубахи, сарафаны, кокошники, накомодни-

ки... Все это есть в изобилии в хранилищах Русского музея, хотя посетители в верхних этажах и не подозревают об этом.

В отдельных помещениях в шкафах, расположенных вдоль стены, хранится так называемая мелкая пластика: разные миниатюры по дереву и кости, а также медное художественное литье.

У меня в жизни был момент, когда я уже понимал красоту иконы, но никак не мог постичь прелесть этой мельчайшей резьбы либо этого барельефного, иногда украшенного финифтью, а иногда не украшенного финифтью литья. Я, пожалуй, сейчас не могу сказать, что насквозь проникся. Но что меня волнует всякий раз, когда я вижу, а тем более держу в руках каждую такую вещь,— это обстановка, которая ею воссоздается.

Вот костяной закоптелый крест конца XV столетия. На нем — а весь он в пятнадцать сантиметров длиной — вырезано по кости двенадцать миниатюр на библейские сюжеты. В каждой миниатюре — архитектура, действующие лица, одежда действующих лиц. В лупу, вероятно, можно разглядеть глаза, бороды и, может быть, разные выражения лиц. Но мельчайшая резьба вызывает чаще удивление, даже восторг удивления, но не эстетическое наслаждение, как это могут вызывать фрески Дионисия. Волнует же, если так можно выразиться, атмосфера каждой вещи. Нужно представить себе ту обстановку, в которой она находилась, прежде чем попасть в шкафы музея. Нужно представить себе те часовни, те скиты, те старообрядческие молельни, те бороды и глаза, те до бровей платки и шепчущие губы, то освещение огарочком свечи и тот воздух, который пропитывал эти вещи в течение веков, чтобы они, эти вещи, начали говорить и даже волновать своим рассказом.

Большие классические иконы пришли в музеи, пусть

через частные коллекции, но все-таки из церквей. Церкви были разные, но все же о церквах можно говорить обобщенно.

Каждая из этих, допустим, десяти тысяч мелких вещиц пришла из своей особенной обстановки. Та стояла на полочке вологодской крестьянки, та висела на груди у странствующего монаха, та была прикреплена к кладбищенскому кресту. Ту носил в виде ладанки воин, участник Бородинского сражения, а та по времени могла принадлежать участнику Куликовской битвы. На ней вот даже вмятина, похожая на след от стрелы. Эти складенки отливались недавно, во время русско-турецкой войны, при Александре II. У каждого солдата хранился такой складенек. Недаром я их во множестве встречал в Софии и вообще в Болгарии, в домах писателей, художников, артистов, простых крестьян.

Итак, в Русском музее большое, замечательное собрание мелкой пластики. Не думаю, что она старательно подбиралась по образцам. Поступала из дореволюционных частных коллекций, из монастырей, прекративших свое существование. Часто приходят и теперь коренные пожилые ленинградцы, бывшие петербуржцы, с просьбой купить ту или иную безделушку.

В особенном шкафу хранятся особенные экспонаты. Прежде чем открыть этот шкаф, мы приготовили большой стол, постлали на него чистую бумагу. Шкаф устроен так, что из него выдвигаются очень большие ящики, в которых аккуратно разостланы экспонаты: экспонат — бумага, экспонат — бумага. За углышки мы осторожно, почти не дыша, брали экспонат. Кто-нибудь ладонями поддерживал его под середину. Несли к столу, бережно расстилали. Это было древнее художественное шитье.

В отдаленных женских монастырях монашки-рукодельницы, не торопясь, пригоняли ниточку к ниточке. Сереб-

ро, золото, красная, малиновая, голубая, зеленая нить. Образцами служили, вероятно, иконы из монастырского храма. Интересно, что в этом искусстве то же: чем древнее, тем чище цвета, больше изящества и вкуса. Чем позднее— тем больше золота, серебра, парадности, бьющих на внешний эффект.

Потом я заглянул к музейному нумизмату, склоненному вроде часовщика и тоже с линзой в глазу над своими уникальными экспонатами. Мы с ним чуть было не поспорили, каким тиражом была выпущена медаль в честь Ивана Комиссарова-Костромского. Но я скоро понял, что спорить не нужно, что касаемо старинных медалей, причин их выпуска, тиражей и даже местонахождений редчайших экземпляров, этот человек, Александр Александрович Войков, знает все.

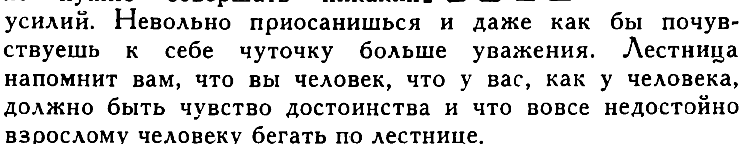
В хранилище хрусталя и фарфора передо мной прошла вся история этих, тоже ведь своеобразных, искусств. Я узнал, когда появились в России первые фарфоровые заводы и когда был исполнен первый русский сервиз. Я узнал, когда были исполнены первые фарфоровые фигурки. Трудно было отрешиться от прежнего материала — дерева. Новый материал требовал нового к нему отношения. Узнал я и то, что у немцев, оказывается, был специальный завод по подделке русского, очень ценившегося фарфора, но что подделанные сервизы распознавались, и не по чему-нибудь, а по духу. В немецких подделках сквозила слащавость. Увидел я, как старинные мастера умели связывать фарфор и стекло, нагляделся на знаменитые Яхтинский, Арабесковый, Юсуповский сервизы (в Юсуповском около тысячи предметов), а также на Гурьевский, на Михайловский.

Легко было проследить, как сначала мастера старались дать возможность звучать, говорить самому материалу, как потом стали его закрашивать все больше и больше, пока наконец не загорелось все сплошным сияющим золотом

так, что невозможно различить, что под золотом: фарфор, дерево, металл, папье-маше, стекло.

С директором Русского музея Василием Алексеевичем Пушкаревым у нас состоялся отвлеченный сначала разговор о музейных экспозициях вообще. Оказывается, целая наука. Люди пишут и защищают диссертации. В самом деле, разве не приходится встречать картинных галерей, напоминающих скорее комиссионные магазины по продаже старой живописи? Русский музей упрекнуть в этом нельзя. Его экспозиции давно служат образцом продуманности, стройности и вот именно научного подхода. Спорить можно лишь о пропорциях. Я, например, никогда не мог понять, почему в Третьяковской галерее такой художник, как Борис Кустодиев, занимает места во много раз меньше... чем ну хотя бы Кукрыниксы. Вот и в Русском музее. Правильно ли, что восьми векам древнего искусства дано места меньше, чем тридцати последним, самым новейшим годам? Где копии фресок (помните, я писал вам о них), где деревянная скульптура? Где мелкая пластика? Где художественное шитье? Где народное искусство со всеми его разветвлениями? Где лубок, где гравюра, где развернутый показ фарфора и хрусталя?

■



8 Сегодня, когда я стоял перед «Ангелом златые власы», двое за моей спиной дышали шумно, как после хорошей пробежки. Это странно, потому что лестница, по которой поднимаешься на второй этаж, вовсе не располагает к тому, чтобы по ней скакать через ступеньку. Неторопливо, торжественно, она как будто сама поднимает вас, не нужно совершать никаких усилий. Невольно приосанишься и даже как бы почувствуешь к себе чуточку больше уважения. Лестница напомнит вам, что вы человек, что у вас, как у человека, должно быть чувство достоинства и что вовсе недостойно взрослому человеку бегать по лестнице.

Архитектура ведь умеет воздействовать. Есть залы, в которых ни один человек не осмелится бросить на пол спичку или окурок, не то что плюнуть или наследить. Значит, не нужно вешать таблички: «Сорить и плевать на пол воспрещается». Архитектура агитирует сама.

Впрочем, вижу ваши скептические улыбки: есть, мол, на свете такие люди, которые в любом зале, даже если это и храм... Разве не попадалось церквей, куда сквозь пролом в стене, через сорванные с петель двери бегают и за малой и за большой нуждой? Разве не сам рассказывал, как во дворце шестнадцатого века в Жерехове (где, впрочем, теперь хороший дом отдыха) даже и во втором этаже держали одно время лошадей. Лепные потолки, широкие венские зеркала — и лошади. Значит, не проняла хваленая архитектура? Ну что ж, отвечу — значит, не проняла. Но полно, имеют ли право на гордое и высокое звание человека пусть и двуногие существа, которые справляют нужду под

сводами церкви или затаскивают лошадей на второй этаж старинного уникального дворца?

Двое шумно дышали за моей спиной, потом один говорит:

— Ерунда. Золотых волос не бывает.

— А там-то, там-то, гляди, вон на той стене, у нее ручки коротенькие, не гнутся, а младенец ножонки раскорячил.

— Это что, вон чудеса! Один в середине как жердь, а по бокам лилипутики.

Как вы можете догадаться, речь в последнем случае шла об удивительной новгородской иконе XIII века с изображением трех святых — Иоанна, Георгия и Власия. Центральная фигура там действительно условно выделена своими размерами. Все трое написаны по чистейшему красному фону. Чисто-синие и белые краски распределены неторопливо и гармонично. В то время еще не любили смешивать красок — писали чистыми. Вот придут эти двое в отдел передвижников, где не будет золотых волос и коротеньких ручек, и останутся весьма довольны. Уж если нос — то красный от употребления водки, если рука — то вздувшиеся синие жилы, если штаны — то бахрома по обветшалым краям.

Думаете, я на них рассердился? Я сам еще пять лет назад бегом проскакивал залы, где выставлены древнерусские иконы. Удивлялся, видя, как некоторые рассматривают их: мало ли на свете, думалось, бывает чудаков. И насчет коротеньких ручек думалось то же самое, и насчет отсутствия перспективы. Да один ли я? Модный некоторое время (не из самых модных, но все-таки) московский поэт однажды, глядя на репродукцию «Владимирской Божьей Матери», горячась, кричал: «Разве это живопись? Разве это руки? А младенец — это же лягушонок!»

Что я мог сказать ему про величавую красоту вроде бы

спокойных, но темпераментных линий, про их изящество, а главное — про их чистоту? Нет еще этого позднего мельтешения, сумятицы, где линии крошатся, перепутываются, как сено. Что мог я сказать про глубину и наполненность тонов? Плотная чистая охра, киноварь, ясные яркие пробелы, золотая уверенная лесировка. Нет еще этих перемешиваний до того, что получается, будто разводишь в воде куриный помет с некоторой примесью сажи либо пачкаешь на пыльном полу растаявшим шоколадом.

Я пытался, правда, говорить, что, если художник хочет изобразить просто пьяницу, он должен написать красный нос и соответствующую мускулатуру. Но если задача художника глубже, если он пишет такие категории, как строгость, милость, гнев, скорбь, ликованье, самоуглубленность, доброта, кротость, нравственная чистота, невинность, угроза или прощенье? Это все ведь чисто духовные, а не физиологические категории.

Чаще всего мне думается, что древние мастера писали просто молитву. Этого требовало время, задача живописи, ее, так сказать, прикладная, утилитарная сторона. Вот именно: подходит верующий к иконе, чтобы молиться, а его молитва, оказывается, уже выражена, изображена. То, что изображено на доске, вполне соответствует настроению, душевному состоянию молящегося. Именно свое-то состояние он и узнает в иконе. В этом-то и заключалась вся сила воздействия древней живописи. В этом-то и состоит то ее загадочное, подчас неуловимое нечто, что пытаются разгадать искусствоведы всех стран и что ускользает всякий раз при анализе только красок, только линий, только сюжетов, только композиции.

Известно, что русская живопись, отпочковавшись от византийской, пошла своим путем. С чисто внешней стороны первый шаг к этому состоял в том, что на Руси был введен иконостас, отделивший сплошной живописной завесой

алтарь от основного интерьера храма. Нигде, ни у одного народа до сих пор не встречается иконостаса в таком его развитии, как в России. Это обусловило и определило многое. Может быть, именно введению иконостаса мы обязаны небывалым расцветом иконописного искусства средневековой Руси. Но можно рассуждать и так, что само возникновение иконостаса порождено бурным возрождением и расцветом российских творческих сил.

Иконостас — это не одна молитва, но многоголосый слаженный хор, торжественно возносящийся под высокий небообразный купол. Только с таких позиций можно правильно оценить это искусство. До каких пор мы будем говорить о русских иконах, что они ценны лишь постольку, поскольку художник, вопреки канонам, вносил в живопись черты реальной тогдашней жизни и что в некоторых святых можно, вероятно, признать современников живописца: русских крестьян, его знакомых, родственников!

То, что религия — невежество и мрак, нужно было внушать художникам тогда, когда они писали, или даже до того, как писали, а теперь нам остается мерить их искусство единственно возможной мерой: насколько успешно они воплотили в живопись то, что задумано было воплотить.

Композиция и колорит, тон и линия плюс нечто большее, что должно быть растворено, что присутствует во всяком истинном произведении искусства,— вот что составляет подлинную прелесть русской древней иконы, ее обаяние, ее чарующую красоту. И помимо всего, ее роль непроходящего образца некоего вечного эталона и красоты просто как красоты и живописной техники и мастерства в особенности, ее непроходящего значения для живописи настоящего и будущего.

Стало модным в последнее время ссылаться на Матиса, на то место, где он сказал, что Италия ему дает меньше,

чем русская иконопись. И вот уж боимся, что нам самим не поверят, более того — что сами себе не поверим, но если сказал Матис!..

Замечательный художник Сарьян однажды еще в юности пожелал сформулировать свое художническое творческое кредо. Вот как у него получилось: «Я стал искать более прочных простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности, избавиться от полутонов. (Но ведь это и есть творческий принцип мастеров древности. — *В. С.*) Кроме того, моя цель — достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства начиная с древних времен, вернее, о той силе очарования, которого достигали разными путями во все времена».

Я думаю, что когда-нибудь, в каком-нибудь двадцать первом веке, какой-нибудь новый Сарьян сформулирует свои творческие принципы, стремление достичь первооснов реализма и окажется вновь, что они, эти принципы, совпадают в первооснове с теми, что исповедовали мастера в XIV, XV и XVI веках.

Не последнюю роль играл и обычный, то есть даже не обычный, а единственный в те времена материал, а именно — темпера. Мешаными красками никогда бы не удалось создать тех шедевров, которыми мы теперь так счастливо располагаем. Поэт, художник и искусствовед М. Волошин так характеризует этот материал: «Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные, бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно воз-

можность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными тонкими непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Благодаря непрозрачности материала один слой целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность — то обдуманной, заранее размеренной гаммы».

Вы, наверное, знаете, что обострение интереса к древней русской живописи, а также к иконе возникло сравнительно недавно. Мы долго даже и не подозревали, какие сокровища таятся под заскорузлой черной, как деготь, олифой, под тяжелым серебром позлащенных риз, под ремесленной мазней позднейших обновителей и подправителей. Дело в том, что в старину подобную жар-птице икону покрывали сверху олифой вместо лака, чтобы не портилась и ярче сияла. Но олифа — коварное вещество. Через восемьдесят-сто лет она темнела, становилась настолько черной, что лишь контуры живописи едва-едва проглядывали сквозь нее. Случалось, что я находил иконы, у которых нельзя было разглядеть и определить даже сюжет, настолько все заволокло непроницаемой черной пеленой.

Звали мастеров для подновления, и они добросовестно подновляли. Поверх олифы, по угадываемым, а иногда более или менее читаемым контурам наносилась новая живопись, которую, в свою очередь, покрывали новой олифой. За века накапливалось по пять-шесть слоев позднейших записей. Там-то, под ними, и хранились и ждали своего часа нетронутые в своей первозданной чистоте живописные сокровища. Целый особый мир, если хотите, целая особенная цивилизация. С рублевской «Троицы» — лучшей из

всех возможных в мире икон — при реставрации удалили восемь поздних слоев. В фондах Третьяковской галереи есть икона (дорублевская «Троица» XV века), под которой хранится живопись XIII века. Расчистили квадрат на одежде сидящего ангела, и вот из расчищенного места смотрит огромный глаз, притом «вверх ногами». Но ведь для того, чтобы «освободить» тринадцатый век, нужно «соскоблить» пятнадцатый, словом, у реставраторов свои проблемы, свои тревоги, свои открытия, находки, разочарования и радости.

Когда сквозь поздние наслоения прорубили первые окошечки из девятнадцатого столетия в двенадцатое, тринадцатое, четырнадцатое и вдруг обнаружили уйму красоты, естественно вспыхнул горячий интерес к старине и к старинной живописи. Я думаю, что мировое искусство за все века своего существования не знало столь неожиданных и столь важных для дальнейшего развития искусства открытий. Появились богатейшие частные коллекции у Виктора Михайловича Васнецова, у Рябушинского, у художника Остроухова, у Лихачева, у великих князей...

Лихачев свою коллекцию, около полутора тысяч икон, пожертвовал в 1913 году в Русский музей. Она-то, лихачевская коллекция, и составила основу музейного собрания.

Поверьте мне, что, глядя на иконы Русского музея, я не задавался вопросом, бывают ли золотые волосы, красные кони, охристые лица и руки, а также столь удлиненные по отношению к размерам головы фигуры. Я думал больше о том, что вот висит несомненный шедевр, который хоть в Эрмитаж, хоть в Лувр, да что — висит уже в Русском музее! Бездна изящества, вкуса, культуры в конце концов, образец высочайшего искусства. Под иконой табличка: «Село Кривое».

Где-нибудь на лесистых берегах Двины приютилось это

село. Бородатые охотники, рыбаки и пахари. Стряпухи, жнеи, матери. Белоголовые девчонки и мальчишки, бегущие с туесками по ягоды либо с корзинками по грибы. Избы серые, иссеченные холодными дождями. Печки, глядишь, по-черному (особенно в четырнадцатом-то веке), и в этом же самом селе — шедевры живописи, которые до сих пор изумляют и не перестанут изумлять целый мир.

Не какой-нибудь народный примитив, не экзотика, не африканская маска, не глиняный божок, а именно живопись, безо всяких скидок и экивоков. Это ли не диво дивное — как если бы жар-птица в серой крестьянской избе, где быть бы только хохлушкам-несушкам. В каждом селе таких вот жар-птиц не одна, а десятки. А через это сама церковь с ее удивительной формой, с ее сложнейшими, но безупречными хоровыми пеньями, сама церковь — тоже как жар-птица. По сказочной жар-птице на каждое северное село!

Залетная ли жар-птица — вопрос второй. А если залетная, то почему так легко приручилась и забыла почти среди суровых камней и серых озер о своей эмалевой утонченной родине? Этот край оказался ей не чужд хотя бы потому, что этому краю не чужда была красота вообще. Повсюду в быту, начиная с полотенца, с солонки, со скатерти, кончая наличниками, нарядными вышитыми сарафанами и тонким искусством кружевниц, жила народная красота.

Условны лошадки на иконе Фрола и Лавра, но задолго до этих лошадок существовала условная лошадиная морда либо на коньке дома, на ручке ковша, на пряснице, написанная чистой киноварью. Условны руки у Богородицы, но независимо от нее настолько же условны и солнце, и цветок, и пчелки, танцующие хороводом на холщовом вышитом полотенце.

Откуда же пришла красота в повседневный быт, в резь-

бу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись? Да из души человека, откуда же ей еще было прийти! Так что истинное гнездо жар-птицы, если принимать это условное обозначение, не просто в избе или не просто в церкви, но в душе архангельского, вологодского, суздальского, ярославского человека.

Вы видели, наверное, у меня в московской квартире замечательную репродукцию иконы Георгия Победоносца на белом коне по ярчайшему красному фону? Ту самую, что я привез из поездки по Германии. Они, германцы, очень умело репродуцируют русские иконы. Имитируют даже и доску. При первом взгляде — производит впечатление подлинника. Но вот я стою и перед самим подлинником. Новгородская школа. Четырнадцатый век. Оказывается, репродукцию сделали в натуральную величину. Мне представлялось раньше, что сама икона должна быть больше. Впрочем, это известное свойство древней живописи — монументальность. Того же Георгия можно репродуцировать на целую стену огромного современного здания, где он будет смотреться так, как будто написан именно для этой цели. Вот уж правда — ничего лишнего. Может быть, «изящный» (изящное искусство) происходит от слова «изъять»? Изъять подробности, все дробящее, все путающееся перед глазами, отвлекающее внимание. Белый конь, огненный фон, поверженный змий, а по диагонали — копье возмездия.

Не только потому я держу у себя репродукцию этой иконы, что она действительно гениальная, но и потому, что очень люблю этот символ: Георгий, поражающий чудовище и освобождающий тем самым плененную, обреченную на съедение царевну. А приличный подлинник «Георгия» пока не попадается.

Возмездие — одно из самых понятных и возбуждающих дух человека чувств. Чудовище всесильное, стоглавое,

хищное и ненавистное. Каждый день оно сжирает по прекрасной девушке, губит по чистой человеческой душе. И вроде бы нет управы, нет избавленья, но появляется юноша в развевающемся красном плаще на ослепительно-белом коне и подымает копье, которое неотразимо. Возмездие! Что может быть справедливее этого чувства!

А вот и более поздние «Георгии». Они уже усложнены. С городской стены смотрят на происходящее ротозеи. Карабкается по лестнице убегающий от змия мальчик. Усложнена и цветовая гамма. Не то, чтобы только белое и красное: где охра, где зелень, где золотишко, где и чернь.

Впрочем, две детали я обыкновенно вижу с радостью на иконе с изображением Георгия: башню с правой стороны и саму царевну, выходящую из башни. Ее изображают нежной, тонкой, подобно цветку. Символ освобожденья, избавленья только обогащается этими двумя деталями.

Я не собираюсь повторять обыкновенного путеводителя по музею и рассказывать, как и чем представлены псковская, вологодская или суздальская школы. Какой синтез стилей представляют собой иконы из белозерских монастырей, потому что эти монастыри собирали у себя и московских, и ярославских, и новгородских мастеров. Для всех школ характерно одно, и от этого никуда не денешься: постепенное мельчание творческого духа, а с ним и живописи, если считать вершиной четырнадцатый и пятнадцатый век.

Возьмем двух великих мастеров Андрея Рублева и Симона Ушакова. Возьмем один и тот же сюжет, писанный ими с разницей в двести с лишком лет. Тем более что ушаковская «Троица» висит передо мной в экспозиции Русского музея. Более того, возьмем только одну деталь — убранство стола, за которым восседают три ангела. У Рублева на столе стоит одна-единственная чаша на троих. Она своеобразный эпицентр всей музыкальной стройной ком-

позиции, она еще резче подчеркивает основной мотив — единение, нерасторжимое единство, беспредельную гармонию. У поэта Германа Валикова, вспоминаю, есть даже стихи о рублевской «Троице», в которых подчеркивается именно эта особенность иконы: чаша на всех троих — одна. У Симона Ушакова я насчитал на столе чуть ли не одиннадцать различных предметов: чаши, кубок, розетки и даже что-то похожее на полоскательницу. Зачем? К чему? Для большей правдоподобности — возможно. Для большей выразительности? О нет, напротив. Значит, нужно решить раз и навсегда — к волнующей выразительности или к занимательному правдоподобию должно стремиться высокое истинное искусство.

Ушаковский «Спас Нерукотворный» (1671 год) написан «с умелой светотеневой моделировкой объема, детальной прорисовкой всех черт, волос и даже складок плата, служащего фоном». Но отсюда четверть шага к обычной портретной живописи, которая расцветет в России в последующее, восемнадцатое столетие.

●



9 Олифа темнела через восемьдесят лет. Ну пусть через сто. Значит, к XV веку XIV век оказывался уже подновленным и закрашенным свежей краской. К XVI веку не существовало XV. К XVIII столетию мы все забыли и перестали даже и подозревать, какими традициями мы располагаем.

Екатерина II приказала выломать рублевский иконостас из Успенского собора во Владимире и отправила его под Шую. Над этим стоит задуматься. Ну да, Екатерине хотелось барокко. В духе времени. Это пресловутое барокко и по сей день «украшает» великолепный собор. Но если бы иконы Рублева выглядели так, как они выглядят теперь, находясь в Третьяковской галерее, то у императрицы ни за что не поднялась бы рука высылать их под Шую. В том-то и дело, что они были либо черны, так что ничего не разобрать, либо дорисованы позднейшими бездарными живописцами. А видеть сквозь черноту и позднюю живопись тогда не умели.

Великая красота дремала, скрытая от глаз людей под живописью, под чернотой олифы, под тяжелыми металлическими складами, вошедшими в моду в более поздние времена.

Мы думали, что у нас ничего нет. Традиции были оборваны. Приходилось начинать на пустом месте. Всякая пустота, всякий, говоря современно, вакуум стремится втянуть, засосать в себя извне то, что ближе лежит. Ближе

всего тогда, в XVIII веке, лежало придворное искусство Запада.

Да если бы даже не вакуум, то Петр все равно силой насадил бы западноевропейскую живопись. Так или иначе на русский национальный ствол были привиты привезенные из Парижа, Италии и Германии привои. Они прижились, распустили ветви, расцвели и начали плодоносить. Собственные же побеги, от корней, прорежутся гораздо позже. Но вот что удивительно: для всякого опытного садовода эти от корней проросшие побеги на поверку окажутся вовсе не дичками, окажется, что сам ствол был привит гораздо раньше, он культурен, но как-то об этом забыли за давностью или, может быть, даже за недостаточной рачительностью садоводов.

Я смотрю на полотна Рокотова. Портреты. Исключений нет. Портрет великого князя Петра Федоровича. Портрет Шувалова. Портрет Юсуповой. Портрет Петра Третьего. Портрет С. В. Гагарина. Портрет И. П. Голенищева-Кутузова. Портрет Волконской.

Я смотрю на полотна Левицкого. Портреты. Исключений нет. Князь П. А. Голицын. Демидов. Князь П. Н. Голицын. Великая княгиня Александра Павловна, императрица Екатерина II. Ну и знаменитые его смолянки — портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

Последовательно переходим к Боровиковскому. Портреты. Исключений нет. Жуковский, Капнист, Трощинский, Безбородко с дочерьми, Арсеньева...

Правда, у Боровиковского есть «Старик, греющий руки у огня. Зима». Он находится в Третьяковской галерее. Проблеск жанра. Робкая и, так сказать, чуть живая ласточка, зернышко, из которого вырастет ученик Боровиковского—Венецианов. Не в том смысле, что художество Венецианова складывалось под влиянием этой картины. Бы-

ло бы очень просто. Но все же то, что для учителя было единоличным исключением, то для ученика сделается обыкновением и нормой.

Все три живописца, названные мною, — крупнейшие живописцы XVIII века. Три кита. Они, собственно, и есть XVIII век русской живописи. Хотя, конечно, существует и окружение: Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Лосенко... У каждого свои достоинства. Тот — колорист, у этого смелее, чем у других, рисунок. Тот лучше других умеет уловить характер. Специалисты умеют будто бы, когда попадает к ним в руки неизвестно кем написанный портрет, определить и отнести его именно к Рокотову, а не к Боровиковскому или к Левицкому. Но нам-то с вами никогда не постигнуть живописи так глубоко и с такой тонкостью. Для нас, напротив, все художники XVIII века — единообразны. Ну смолянок, конечно, не спутаешь, и портрет Лопухиной не отнесешь к Рокотову. Эти вещи выделяются резко и решительно. Скажу больше, когда я стал более внимательно присматриваться, когда я стал читать о художниках и о их живописи, то я начал понемножку отличать, допустим, легкую манеру Рокотова от добросовестности Левицкого, игривость Боровиковского от трезвой ясности Антропова, либо выделять из всех остальных эти самые «рокотовские» глаза. Но я хотел бы остановиться вовремя. Искусство нужно воспринимать дилетантски, так, как его воспринимает большинство людей, тех людей, для кого оно, собственно, и создается. Если это, конечно, не та степень, когда про Венеру говорят: «Какая-то голая баба, а кругом кусты».

Нам не постигнуть в живописи той тонкости, когда не видят ничего, кроме сочетаний лилового с розоватым в левом верхнем углу либо темно-вишневого с серым в нижней части картины.

Может быть, даже интереснее вглядываться в эти лица,

в эти позы, в эти глаза. Вот жили люди. Вот, оказывается, какие они были. Великие князья, царедворцы, поэты, семьянины, любовники и любовницы. Вот их гордость, вот их нега, вот их самодовольство, вот их строгость. Вот, собственно, их душа. Ведь даже Н. Заболоцкий, на что глубокий и тонкий знаток и ценитель живописи, вовсе ничего не написал о колористических особенностях живописи Рокотова, а написал, я вам напомню, следующее стихотворение:

Любите живопись, поэты,
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас.
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.
Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Впрочем, Рокотов был превосходный колорист. Именно поэтому так живы до сих пор глаза Струйской. Нет, что ни говорите, разве не интересно встретиться взглядом с Шуваловым, Репниным, Уваровой, какой-нибудь там Новосильцевой, какой-нибудь там Борятинской (кажется, бабушка пленителя Шамиля?), ну и вплоть до императрицы?

Восемнадцатый живописный век. Он перехлестнул свои границы и начало девятнадцатого, не предрешая после-

дующих бурных и великих десятилетий, не обещая ни Сурикова, ни Верещагина, ни Иванова, ни Крамского. Портреты. Поворот головы направо, поворот головы налево. Скупой, но не похожий на другие жест руки изображаемой персоны считается чуть ли не новаторством, своеобразием во всяком случае. Бархат, атлас, шелк. Высокие пышные прически, парики. Тяжелая драпировка фона. Декоративные обломки античных колонн. Переходишь из зала в зал, от художника к художнику; взгляд привычно начинает скользить более поверхностно и легко и вдруг почти споткнешься. Уже не нарочитый, а живой интерес появится в приутомленных глазах. В душе поднимается что-то вроде ликующего взвизга, как если бы за чинным столом, за которым вам уж скучновато, вдруг кто-нибудь встал и сказал бы какую-нибудь бесшабашную дерзость.

В это время, если вас и потянут ваши спутники за рукав, вы нетерпеливо отмахнетесь, потому что теперь хочется разглядеть — нельзя отойти, не разглядев. Да и спутники не потянут за рукав — реакция на увиденное будет одна и та же.

Да. Перед нами дерзость или чудачество? Или это, может быть, и называется теперешним словечком «новаторство»? Так или иначе, если брать нашу живопись, этот первый волнующий, вольный и невольный, может быть, проблеск национального самосознания. Впрочем, писал уж двадцатилетний Пушкин, и вот уж восемь лет, как иноземное нашествие отражено, рассеяно и выброшено из пределов России.

Есть формула: «Новое рождается в недрах старого». И существует понятие: «террор среды». Когда все делают нечто тождественное, трудно кому-нибудь одному начать делать непохожее на остальных. Коварная суть «террора среды» состоит в том, что никто не запрещал, не обязывал, не принуждал. Разве что раскритикует какая-нибудь газета да

позлословят в модном салоне. Но ведь каждый человек с младенчества воспитывается в той среде, которая его окружает. Формируется склад ума, вкус, основные понятия. Значит, у истинного художника (а истинный художник всегда, рождаясь, преодолевает «террор среды») должно хватить своеобразия и мужества, чтобы сначала сохранить особенный склад ума и свои особенные понятия, а потом привести их в действие и разорвать тягучую оболочку сущего. Процесс не преднамеренный в том смысле, что никто не задается конкретной целью «преодолевать «террор среды». Художник делает то, что он считает нужным и должным, остальное зависит от характера его дарования и от личных качеств: либо он остается в рамках «притяжения», либо вырывается из его тисков.

У нас будет возможность проследить этот удивительный процесс на трех огромных художниках, но пока ни один из них еще не народился на свет, и роль новатора, сладостная тяжесть этой роли опускается на плечи скромного и тихого молодого человека, отец которого торговал в Москве кустами «самой крупной и в варку весьма годной белой смородины».

Впрочем, пока Алексей Гаврилович молод, он не новатор. Он вот именно пытается делать то, что принято делать в его время — писать портреты. Он пишет портрет своей матери (1801 год), портрет молодого человека в испанском костюме (1804 год), портрет неизвестного с газетой (1807 год), портрет А. И. Бибикова (1805—1807 годы), портрет Головачевского с тремя воспитанниками Академии художеств (1811 год), портрет Фонвизина (1812 год), портрет Воронова (начало двадцатых годов).

Он мог бы написать еще сто или сто пятьдесят портретов. Никто бы, может быть, не упоминал его имени не только что пятьдесят лет спустя, но и при жизни, потому что Рокотов, Левицкий и непосредственный учитель молодо-

го художника Боровиковский писали портреты лучше. И если даже я теперь непростительно преувеличиваю, если он не на много уступал в конце концов этим трем китам, если бы даже он вовсе не уступил им, а сравнялся бы с ними в мастерстве, — все равно он, вероятно, не сказал бы нового, своего слова. Было бы больше одним Боровиковским, но не было бы у нас Венецианова.

Внешний повод к решительному перелому и повороту — ничтожен и смешон. Алексей Гаврилович увидел поступившую в Эрмитаж картину Франсуа Гранэ «Внутренний вид капуцинского монастыря в Риме». Но между прочим, вот вам разительный пример того, что искусству вредны государственные границы. Как ругали потом императорскую Академию художеств, но все-таки лучших своих учеников она неизменно отправляла в заграничные поездки не на три недели, как ездят сейчас наши художники, а на два-три года, потому что, прежде чем сделать что-нибудь свое, художник должен осмыслить то, что уже сделано и к чему возвращаться не должно.

Итак, микроскопическое внешнее обстоятельство — картина Гранэ в Эрмитаже. Более месяца русский художник, воспитанный на копировании в том же Эрмитаже, ежедневно сидел перед этой картиной. Вот как он сам говорит об этом: «Сия картина произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы в ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени в целом не являвшуюся: увидели изображение предметов не подобными, а точными, живыми; не писанными с натуры, а изображающими саму натуру... Некоторые артисты уверяли, что в картине Гранета фокусное освещение — причина всего очарования и что полным светом, прямо освещающим, никак невозможно произвести сего разительного оживотворения предметов, ни одушевленных ни вещественных. Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать. Для

успеха в этом мне надо было совершенно оставить все правила и манеры, двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные, а приняться за средства, употребляемые Гранетом,— и они мне открылися в самом простом виде, состоящем в том, чтобы ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной, без примеси манеры какого-либо художника, т. е. не писать картину а-ля Рембрандт, а-ля Рубенс и прочее, но просто, как бы сказать, а-ля натура.

Избрав такую дорогу, принялся я писать гумно...».

Много всего переплелось в этом искреннем излиянии художника. Но чего-то все-таки нет. Допустим, картина Гранэ — искра, последний толчок. Но, значит, должна быть готовая горючая среда или применительно к толчку та снеговая лавина, которая вот-вот обрушится. В этом случае не все ли равно, что именно сотрясло: упавший камень, прыгнувший зверь или обвал в соседнем ущелье, от которого вздрогнули окрестные горы? Была готова к пробуждению национального самосознания вся тогдашняя жизнь. Ведь если бы это было только подражание Гранэ и желание сделать, как он, можно было бы взять какой-нибудь более родственный интерьер — мало ли монастырей и церквей в России? Не нужно даже уезжать из Петербурга. Но вот что забавно: «Принялся я писать гумно».

С другой стороны, значит, что же? Чистое фотографирование? А-ля натура? Первые фотографические снимки с выдержкой в полчаса? Здесь для расставленных и рассаженных по гумну крестьян назначалась многодневная, может быть, даже многонедельная выдержка с перерывами на сон и еду. Добросовестность художника — свыше всякого пожелания. Всякий гвоздь, забитый в ворота; всякая тень... Переднюю стену у гумна пришлось выпилить, чтобы видно было, что делается на гумне. Крестьяне

терпеливо выдерживают предназначенные позы: не все ли равно, какая работа — молотить или так вот закаменеть? Последнее, пожалуй, тяжелее.

Барин — чудак! То одну девку, то другую заставляет часами сидеть или стоять неподвижно, отрывая от нужного и полезного дела. Этой велит стоять с серпом, этой — с косами и граблями; эту посадил и положил васильки на колени; эту, простоволосую, заставил рассматривать нательный крестик; эту и вовсе — уложил спать... Говорят, что Василису, молодую здоровую бабу, заставляет раздеваться донага, да так и срисовывает в разных видах.

Неизвестно, Василисой ли звали невольную натурщицу Венецианова, но не трудно заметить, что и в «Вакханке», и в «Купальщицах» она все одна и та же.

А насчет фотографирования (а-ля натура) художник в своем кредо все-таки наклепал на себя. Так-то оно так: и добросовестность, и принужденные позы крестьян и крестьянок, но было все же одно главнейшее, чего не могло быть у фотографа с моментальной ли, с многодневной ли выдержкой. В каждом мазке сквозит отношение художника к изображаемому им предмету. Аппарату все равно: он не любит, не сочувствует, не жалеет, не восхищается, не гордится. Но все это делает Алексей Гаврилович Венецианов, перенося на холсты прекрасные русские лица. Полно, только ли перенося? Не вернее ли сказать: создавая образы русских людей?

Даже если принять, что он был действительно настолько объективен, судя по кредо (хотя живой человек, а тем более художник не может быть объективным), даже если признать, что все новаторство Венецианова сводится лишь к тому, что́ он стал изображать, а не как изображать,— и то невозможно не воздать хвалы: первый Захарка, первая Капитоша, первая Пелагея, первый русский

пейзаж, наконец: елочки, сараюшко, частокол, ольховые веточки над рекой вместо условных лавровишен. Невозможно не волноваться, глядя на полные обаяния, свежести, чистоты и величавости образы «Девушки с бураком», «Жницы», крестьянок из «Утра помещика», «Пелагеи», «Девушки в платке», «Женщины, ведущей лошадь по пашне». И это рабы? Рабыни? Рабыни с осанкой и взглядом цариц! Идеализация исключается. Кроме того, не на венециановские же картины глядя, писал сорок лет спустя другой певец России:

...тип величавой славянки
Возможно и ныне сыскать.
Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц...

Свои картины (тогда это было нужно) Венецианов представил императору и членам его семьи. Александр Первый отобрал себе «Очищение свеклы», «Гумно», «Утро помещика». Он решил организовать в Эрмитаже галерею художеств из произведений русской школы. «Журнал изящных искусств» писал: «Надежда видеть свои произведения в сем хранилище изящного одушевляет наших художников».

Так впервые под одной блистательной кровлей вместе с Венерами, Гераклами, фламандцами и испанцами оказались крестьяне и крестьянки из тверской деревеньки Тронихи.

Современник художника А. Ф. Воейков писал в то время о Венецианове: «Он целую жизнь провел в деревне с поселянами, срисовывая сельские виды, беспрерывно учился в поле, в лесах, на гумне, подглядывая природу на сельских праздниках, замечал изменения света в разные часы

дня, в различную пору года, при различной погоде. Подсматривал природу на месте и сделался сильнейшим в перспективе, в рисовке, в умении дать тон краски самый точный, самый истинный».

Интересно, что в конце века во Франции возникло понятие «пленер». Сторонники пленера будут утверждать, что звучание красок на воздухе отличается от звучания красок в мастерской и что нельзя писать в мастерской происходящее под открытым небом.

Воейков требовал от Венецианова следующих шагов: «Просил бы его не ограничиваться изображением отдельно одних голов русских крестьян, но живописать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы, забавы. Например, сколько поэзии, игры страстей, сильных движений в сельской мирской сходке перед почтовой станцией, в питейном доме, харчевне, на рекрутском наборе! Я находил достойное кисти даже в игре в городки, в свайку, в бабки. А хороводы! Какое богатство, разнообразие в одежде, в красоте, в поступи, ухватках сельских русских девушек!

В тридцатые годы Венецианов действительно приходит к жанру. «Причащение умирающей», «Возвращение солдата», «Вот тебе и батькин обед» написаны им. Из песни слова не выкинешь. Как будто он внял патриотическим воззваниям Воейкова. Даже называют Венецианова «отцом бытового жанра в русской живописи». Но я считаю, напрасно. Венецианов — классик, олимпиец. Он доброжелателен, а не раздражен, тем более — не зол. Последующий же русский жанр, расцветший махровым цветом, приобрел отчетливый оттенок фельетона в нашем современном понимании этого слова. Несмотря на то что последующие художники в течение десятилетий только и делали, что писали жанр, ни один сюжет, из перечисленных Воейковым, не нашел воплощения в красках. Куда там хороводы и

сельские мирские сходки, где «столько поэзии, игры страстей и сильных движений»! У нас уж если свадьба, то или приход на сельскую свадьбу колдуна, или неравный брак. Можно подумать, что благополучных свадеб и равных браков не совершалось вовсе. Мы уж не могли разговаривать друг с другом без того, чтобы не ущипнуть.

Но что правда то правда. По времени именно вслед за Венециановым хлынул в нашу живопись развлекательный, обличительный, с подковыркой, вот именно фельетонного направления жанр.

◆



10 Наверное, вы думаете, коль скоро я насмотрелся портретов восемнадцатого века и дошел при их помощи до Алексея Гавриловича Венецианова, то, значит, сейчас и пойду от картины к картине, перед каждой из них разводя соответствующие рассуждения. Экспозиция Русского музея способствовала бы этому как нельзя лучше. Так бы оно и пошло: Венецианов, Тропинин, Федотов, Серов, Крамской, Ярошенко, Маковский, Репин... Особнячком на параллельных путях Иванов, Ге и Поленов; особнячком пейзажисты: Айвазовский, Морозов, Саврасов, Васильев, Шишкин, Журавлев, Куинджи, Левитан. Совсем и от всего особнячком — Верещагин, явление удивительное и во многом загадочное. Все эти струи, все дорожки — в общем-то одна река. Сейчас нам легко распределять по полочкам и по струям. Но это все кипело, бурлило, клокотало в одном котле, имя которому — русская живопись XIX века.

Но с другой стороны, что ни говори, а все-таки Брюллов и Бруни ближе друг к другу, нежели они оба вместе к Федотову, которому, в свою очередь, ближе Серов и Маковский, нежели Иванов и Ге. Река была одна, но тенденции разные, какую из них считать стержневой, зависит, по-моему, от нашей собственной на сегодняшний день откровенной тенденциозности.

Впрочем, тенденциозны не только мы. Тенденциозно и само время. Только что на Венецианове увидели, как из портрета, а еще точнее, из придворного портрета ценой сознательных и дерзких усилий вырвался он на новый необыкновенный простор и дошел чуть ли не до бытового жанра. Я потому это подчеркиваю, что через каких-нибудь

сорок лет другим бойцам другого поколения и времени придется утверждать себя не иначе как через преодоление этого злополучного жанра, столь расцветшего в русской живописи, что без него, казалось, ни шагу.

Вот это обстоятельство для меня гораздо интереснее и важнее, чем подробная пробежка экскурсионного характера по длинной экспозиции музея. Итак, едва-едва Венецианов, преодолев «террор среды», успел прикоснуться к жанру, как жанр сам «терроризировал» все вокруг. Самым первым он подобрал под себя молодого баталиста Федотова. Гвардейский офицер успешно пишет сцены из жизни своего полка. Царь предлагает ему оставить службу и посвятить себя живописи, обещает пенсию — сто рублей в месяц. Но гвардеец, оставив службу, пишет в дальнейшем вовсе не парады и бивуаки, а для начала «Свежего кавалера». Дух был выпущен из бутылки, в живопись хлынул фельетон.

Сценка в общем-то невинно смешна. Чиновник, получивший орден и спрыснувший его накануне, примеряет этот орден на домашний халат и куражится перед молодой кухаркой. Кухарка же показывает его собственный худой сапог.

Но дело в том, что такую картину можно уже читать. Это не просто девушка с васильками, где в первую очередь нас увлекают на холсте распределение василькового цвета (низ сарафана, полоска на груди, каемочка вокруг шеи, синие цветочки на платье и собственно васильки, рассыпанные по коленям). Это не «Гибель Помпеи», где динамика события передана через низвергающиеся статуи богов. Схвачено то мгновение, когда падающие монументы как раз преодолевают грань между инерцией неподвижности и началом падения. Нет, отныне другое интересно и важно на холсте. Отныне нужно, чтобы было что читать. Вот как прочитал федотовского «Кавалера» знаменитый

Стасов. «...Перед нами понаторелая, одеревенелая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеросовой (носороговой.— *В. С.*) шкуры не дрогнет. Злость, чванство, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди».

Впоследствии критика пошла еще дальше. Авторы монографии о Федотове пишут: «Федотов срывает маску не только с чиновника, но и с эпохи. Посмотрите, с каким превосходством, с какой иронией и трезвым пониманием действительности глядит на своего барина кухарка. Такого искусства обличения еще не знала русская живопись».

Но здесь, мне кажется, начинается юмор в другую сторону. На этом примере очень легко проследить, что критика умеет читать в произведении не только то, что там есть на самом деле, а главным образом то, что ей хочется прочитать.

Человечишко изображен, конечно, ничтожный, мелкий. Но, глядя на него, на ту же самую картину, можно опровергнуть каждое слово знаменитого русского критика. Хотите, чтобы я прочитал картину по-другому? Пожалуйста.

Настоящий карьерист и сухарь, «одеревенелая натура» не будет становиться в позу перед кухаркой, тем более в ночном халате. Одеревенелая натура не прицепит ордена на халат. Настоящий карьерист и сухарь будет любоваться орденом наедине перед зеркалом, в полной своей чиновничьей выправке. Мимо кухарки он пройдет, храня ледяное величие, а не станет с ней фамильярничать в халате.

То, что он куражится перед кухаркой, говорит скорее о его веселом, общительном нраве, о его, если хотите (лю-

бимое у критиков словечко) демократизме. О том же (веселый, общительный нрав) говорит и гитара, под которую он поет, вероятно, жестокие романсы, и может быть,— кто знает? — хорошо поет. О нраве же (а не о одеревенелости) говорят следы бесшабашной вечерней попойки.

«Продажный взяточник»,— говорит Стасов. Но откуда это видно. С таким же успехом можно про него сказать, что он английский шпион. Если он взяточник, почему столь бедная и убогая обстановка. Настоящие взяточники живут на даче и имеют собственный выезд. «Бездушный раб своего начальника». Но это чисто умозрительное заключение. Ни одна деталь в картине не наталкивает на эту мысль. Если он «свиреп и безжалостен», на что вовсе уж нет никаких намеков в картине, разве что птичка в клетке, то как же кухарка не боится совать ему со смехом под нос его собственный худой сапог? Это носорогу-то, то бишь риноцеросу, который «утопит кого и что захочет». Противопоставление народа и правящей чиновничьей верхушки? Но между кухаркой и чиновником — скорее панибратство и фамильярность, нежели острая идейная борьба. Одним словом, в картине прочитано то, что хотелось прочитать исследователю и критику. Между прочим, точно так же по-разному можно читать самую действительность, а не только ее отображение на холсте. Действительность читает художник, художника читает публика. Критика подсказывает, как именно следует читать. Поскольку есть потребность в чтении, то появляется и чтиво.

Литература и чаще всего фельетон (самое заманчивое и легкое чтиво) начали главенствовать во всякой картине настолько, что подчас забывали о том, что должна быть еще и живопись, и совсем примирились с отсутствием того, что называется словом «дух». Забавное положение, смешной случай, в лучшем случае трогательная сценка — вот и пиши картину. Хорошим тоном сделалось все бранить, над

всем подсмеиваться и плохим тоном стало что-либо утверждать, а тем более (боже сохрани!) возводить в идеал. Жанр сделался той средой, которая диктовала и предписывала очень часто помимо сознания и воли художника. Воля нужна была для другого, а именно для того, чтобы вырваться и преодолеть. Интересно проследить, как некоторые художники, именно преодолев, нашли свое лицо и стали теми, кем мы их теперь знаем.

Приехав из Уфы, Михаил Васильевич Нестеров пишет в духе времени «Задавили» (1883 год) — уличная сценка, толпа зевак вокруг жертвы тогдашнего уличного движения. «Домашний арест» (1883 год) — жалкий человечек, пьяница сидит на диване без сапог, предусмотрительно снятых женой, чтобы не убежал в кабак. «Знаток» (1884 год) — дорожный купчина разглядывает картину через бумагу, свернутую в трубочку. Если читать эту картину по Стасову, можно прочесть и самодовольные блестящие сапоги, и поддевку, и окладистую бороду. И видно, что невежда, и вот от кого зависит, быть может, судьба картины и художника.

Страшно подумать, что Нестеров мог бы так и идти по этой дорожке.

Картины Михаила Васильевича Нестерова читаются по-другому. «Портрет дочери» (жемчужина Русского музея.— *В. С.*), превратившийся в «Девушку в амазонке» — в один из немногих поэтически завершенных портретов, художественно обобщенных образов русской девушки начала XX века. В красоте лица, в нервной выразительности рук, в стройности и хрупкости ее силуэта — во всем облике «Девушки в амазонке» проступает душевный уклад, жизненный строй, свойственный девушкам из русской образованной среды начала нового века. Эта «Девушка в амазонке» могла не быть дочерью Нестерова, но она любила его картины, она читала Блока, она слушала Скрябина, она

смотрела Айседору Дункан точно так же, как «Смолянки» Левицкого читали тайком Вольтера, слушали «Тайный брак», играли на арфе и танцевали бальные пасторали.

Положительный, можно сказать, идеальный образ русской девушки.

Как в свое время, вырвавшись из-под гнета учителя Боровиковского, Венецианов написал «Гумно», «Капитошу» и «Очищение свеклы», так же и молодому Нестерову пришлось преодолевать влияние учителя Перова, вырываться из «перовщины». «После бани», «Знаток», «Домашний арест», «Приятели» — дань заплачена. Вдруг появляются одна за другой, с небольшими промежутками «Христова невеста», «За приворотным зельем», «Видение отрока Варфоломея» и «Пустынник». Новый русский художник родился. Родился Нестеров.

Очевидцы свидетельствуют: «Трудно даже представить себе то впечатление, которое производила она (картина «Пустынник».— *В. С.*) на всех! Тогда она производила прямо ошеломляющее действие и одних привела в искреннее негодование, других в полное недоумение и, наконец, третьих в глубокий и нескрываемый восторг». «...В ней чувствовалось истинное отражение мира. Понималось, что для художника эти деревья не просто один из видимых предметов, но живые существа, хотя и неподвижные. В них есть душа, как бы томящаяся в сознании своей грациозной слабости, беспричинной грусти под серым небом. И дальние воды, и лес за озером, и тонкие стебельки травки — все дышит и грустит, все сознает себя живым. И пустынник, который идет по берегу задумчивых вод, не чужой в семье неподвижных душ природы, и отличается от окружающих его только свободой движения».

Итак, негодование, недоумение и глубокий восторг — все, о чем может мечтать художник. Такова награда за мужество, за волю, за обретенье своего лица.

Нестеров написал много. Большая часть его работ хранится в Третьяковской галерее, другие рассеяны по областным музеям и частным собраниям. Но если бы он написал только три холста, те, что выставлены в Русском музее, уже это был бы Нестеров, с его неповторимым видением мира, с резко индивидуальным выражением своего лица. В зале Нестерова (одна стена, другая занята Рябушкиным), висят «Пустынник» (повторение «Пустынника», находящегося в Третьяковке), «Портрет дочери», о котором только что шла речь, и очаровательное полотно «Великий постриг». Если определить существо нестеровского творчества каким-нибудь термином, ярлыком, то можно, может быть, сказать, что это религиозный романтизм. Разумеется, исключая все портреты Нестерова, которые одни могли бы составить имя и славу двум-трем художникам.

Россия незадолго перед катаклизмом была многогранна и многообразна. Существовала Россия чиновников: Акакий Акакиевич, Каренин, городничий; была Россия воинской доблести и славы: Бородино, оборона Севастополя, Шипка и Плевна на Балканах; была Россия бунтующая: Пугачев, Болотников, Разин, 1905 год; была Россия землепроходцев: Дежнев, Беринг, Пржевальский, Семенов-Тян-Шанский, Арсеньев; Россия науки: Яблочкин, Попов, Менделеев, Сеченов, Мечников, Тимирязев; Россия искусства: сотни имен. Была Россия студенческая и офицерская, морская и таежная, пляшущая и пьющая, пашущая и бродяжья. Но была еще Россия молящаяся. Скиты в керженских, заволжских лесах, старообрядцы, самосожженцы, фанатички, уходящие юными в монастыри. Странники и странницы, бредущие из Соловков в Киев, а из Киева в Соловки. Богомольную-то, молящуюся Россию и запечатлел Нестеров на своих холстах. Притом запечатлел с такой силой собственного поэтического видения, что до сих пор мы вынуждены говорить: нестеровские березки,

нестеровский пейзаж, нестеровская женщина, нестеровское настроение, нестеровское лицо. «Твой нестерпимо синий, твой нестеровский взор»,— написал недавно Андрей Вознесенский, самый, так сказать, современный поэт.

Автор монографии о Нестерове Н. Н. Евреинов проводит четкую мысль, что интерес к Нестерову должен быть тем сильнее и острее, что нестеровской России больше нет. Он предлагает: «...по-особенному отнестись к Нестерову, к тому Нестерову, кто дал свое имя на веки вечные одному из образов нашей старой России. Дорог в искусстве портрет живого человека. Но еще дороже портрет умирающего или уже умершего... До революции 1917 года Нестеровский пейзаж существовал в действительности; после революции 1917 года Нестеровский пейзаж существует лишь на холсте, в воспоминаниях, в устной или письменной передаче. Его нет больше в действительности, и значение Нестерова, как исключительного и, вместе с тем, последнего, быть может, выразителя духа обреченного града предстало передо мной преисполненное почти болезненного интереса».

А ведь все началось с обыкновенного перовского жанра. Есть над чем подумать всякому художнику во всякие времена.

Да, Россия была многогранна и многообразна. И конечно, никакие «Охотники на привале», никакие «Мишки в лесу» не могли бы для нас обобщить и сконцентрировать ее черты. А необходимость в этом нарастала по мере приближения революции. Возникла необходимость в таких титанах русской кисти, как Суриков, Врубель, Левитан, Кустодиев, Рерих. Наиболее сильные не путались ногами в паутине времени, моды, повседневного, сиюминутного спроса. Они начинали без разбега, как бы катапультированные сразу в зенит. Другие были вынуждены преодолевать и бороться.

Сравните две картины Виктора Михайловича Васнецо-

ва: «С квартиры на квартиру» и «Витязь на распутье». Разве можно поверить, не зная в точности, что обе написаны одним и тем же художником?

Как и Нестеров, Васнецов начал с жанра. «С квартиры на квартиру». Старик и старушка, все пожитки которых в маленьком узелке, бредут простуженным, оледенелым Петербургом. А вот «Преферанс». За окном богатой квартиры рассвет. Может быть, именно в этот час и бредут старички с квартиры на квартиру. Игроки устали, утомлены бессонницей, но в глазах азарт. Идет игра... Вокруг такие сюжеты: «Поймали воришку», «Застрелился», «У ворот казармы», «Кумушки», «Заштатный», «Чтение таблицы выигрышей», «Военная телеграмма». Так бы дело и шло, стало бы у нас двумя-тремя десятками больше картин в духе Перова-Маковского, но не появилось бы у нас Васнецова.

И вдруг как будто некий неистовый дух вселился в тихого и скромного жанриста. Одно за другим с разными промежутками появляются полотна: «Витязь на распутье», «После побоища Игоря Святославовича с половцами», «Ковер-самолет», «Битва русских со скифами», «Аленушка», большая серия эскизов декораций к «Снегурочке», «Иван Грозный», «Царевич на сером волке», «Прощанье Олега с конем», «Богатыри», «Баян», «Микула Селянинович», «Несмеяна-царевна», «Царевна-лягушка», «Баба-яга».

Признаться ли вам, что я трезво смотрю на чисто живописное достоинство картин этого удивительного человека? Я знаю, что это не Врубель, не Кустодиев, не Суриков, не Серов. Кто-то про него оригинально сказал, что, может быть, все картины Васнецова со временем умрут, но никогда не умрет Васнецов.

Значит, получается, что одновременно ушли от жанра два богатыря. Нестеров — в религиозную романтику. Васнецов — в русскую сказку и в русский эпос. Причем Вас-

нецов путался дольше своего друга. Тут и «Акробаты на улицах Парижа», тут и серия о русско-турецкой войне. Недаром первой чисто васнецовской картиной явился «Витязь на распутье». Помогла же Васнецову, как я вам об этом писал, Москва.

«Витязь на распутье» хранится в Русском музее. То ли эта степь дорога нам, как сон, что мы снова дети или снова летаем, то ли сказка здесь накрепко переплелась с реальной историей народа, но как-то не верится, что «Витязя на распутье» не было до 1882 года и все предыдущие поколения русских людей, детей во всяком случае, росли, не держа в воображении васнецовского «Витязя». Кажется, он существовал всегда, как сама степь, как Киев, как Волга, как Россия, как исторические были и сказки о ней.

Национальный дух этого человека, сила его любви к родине, к родной истории были так крепки, жажда служения народу была так велика, что они — сила духа и любви — преодолели ограниченные живописные возможности художника и утвердили себя как явление, вычеркнуть которое нельзя, не образовав зияющей невосполнимой бреши. Образы Васнецова шире, больше его полотен. Вероятно, они всегда подспудно жили среди нас, всегда мерещились нам. Он намекнул, мы вспомнили, как забытое из детства. И вот нам больше не нужно показывать и разъяснять. Зачем? Мы ведь вспомнили! Вот почему парадоксальная фраза о том, что Васнецов не умрет, если бы даже умерли все его картины, мне кажется, не лишена значения и смысла.

А путаницы было немало. Такой авторитет, как Крамской, увещевал начинающего Васнецова: «Вы один из самых ярких талантов в понимании типа: почему вы не делаете этого... Тип и только пока один тип составляет сегодня всю историческую задачу нашего искусства... Я как теперь помню ваш рисунок купца, принесшего голову сахара и прочую провизию к чиновнику и вытирающего свою лы-

сину. Да будь это написано только, вы увидели бы тогда, какая толпа и давка были бы у вашей картины...»

Но купца, вытирающего лысину, не появилось, появились «Аленушка», «Снегурочка», «Дворец Берендея», «Баян».

«Во времена самого яркого увлечения жанром, в академические времена в Петербурге,— писал Васнецов,— меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы». (Вероятно, то, что, может быть, еще более смутно брезжит в каждой русской душе.— *В. С.*) «Сознательный переход из жанра,— продолжал он в письме к Стасову,— совершился в Москве, в златоглавой, конечно...»

Национальная деятельность Васнецова была так разнообразна и широка, что, например, воинские шлемы, называемые сначала богатырками, а позднее буденовками, были заготовлены для царской армии по эскизам именно Виктора Михайловича Васнецова и достались нам по наследству с царских военных складов.

■

11 Вот передо мной полотна Сурикова. Неизвестно почему вдруг именно в этом, а не в другом человеке просыпается способность к искусству. У Нестерова есть фраза в воспоминаниях, относящаяся ко времени, когда он учился в коммерческом училище. Первый год прошел — ничего. Съездил на каникулы. Начался второй год обучения. И вот фраза: «Я начинаю выделяться по рисованию». Почему? Откуда?



Вероятнее всего талант накапливается по капельке, передаваясь по наследству, от колена к колену, как цвет волос, черты лица или характера. Он пробирается по родословной, как огонек к бикфордову шнуру, чтобы однажды, в каком-нибудь там поколении, разразиться ослепительным взрывом. Он мог не проявляться в предыдущих коленах, но не проявившиеся крупицы его все равно передавались дальше и копились, копились, дожидаясь своего проявления.

Никто не знает, что такое талант, где его искать в человеке. Вероятнее всего — в подкорье, потому что любой творческий процесс, по крайней мере на восемьдесят процентов, иррационален. Ясно одно, что талант — какая-то удивительная, редкая особенность, доставшаяся одному человеку и не доставшаяся другому, как достались ни за что ни про что удивительные голосовые связки Шаляпину, Собинову или Карузо.

Как по бикфордову шнуру, тянулось это нечто, именуемое талантом, и к Сурикову. В предыдущем поколении начало понемногу вспыхивать и как бы искрить. Отец Сурикова любил музыку и хорошо пел. Дядя художника — Хозяинов — рисовал и писал маслом. Другие дядья тоже

рисовали, копируя литографии. Мать, хотя и была неграмотная женщина, плела великолепные кружева и с большим вкусом вышивала гарусом и бисером целые картины. Василий Иванович свидетельствовал потом в одном месте: «Мать моя не рисовала, но раз нужно было казачью шапку старую объяснить, так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидел».

Талант, значит, был как данность. Он принят в виде таинственной далекой эстафеты. Но, конечно, нужны были другие, теперь уж внешние условия, чтобы он не ушел еще дальше, в последующие поколения, либо не погиб, едва-едва проявившись.

Николай Васильевич Гребнев, которому нигде не стоит никакого памятника, прежде всего повинен в том, что Россия имеет Сурикова. Скромный, провинциальный учитель рисования заметил проклюнувшийся из красноярского быта яркий и как бы даже нездешний росток. Дальнейшее можно сравнить именно с внимательным уходом садовода за редким, дорогим, случайно доставшимся цветком.

Суриков вспоминает об учителе: «Гребнев меня учил рисовать. Чуть не плакал надо мной. О Брюллове мне рассказывал, об Айвазовском, как тот воду пишет,— что совсем как живая; как формы облаков знает. Воздух — благоуханье. Гребнев брал меня с собой, где акварельными красками заставлял сверху холма город рисовать. Пленер, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал. «Благовещение» Боровиковского, «Ангел молитвы» Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана... Я очень красоту композиции любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал. А потом начал ее и в природе видеть». А потом, добавим от себя, в расцвете и славе Сурикова будут называть «композитором».

Но это потом. Надо ведь еще выбраться из краснояр-

ской глуши. Подросшее, взлелеянное художником-неудачником растеньице нужно было обязательно пересаживать в столичную, в петербургскую почву. На поездке в Академию художеств настаивал все тот же Николай Васильевич Гребнев, который, наверно, почувствовал, что, может быть, только теперь он вправе сказать себе, что прожил на земле не зря. Чувство же это необходимо каждому художнику, в особенности неудачнику, кончающему свои дни в ранге учителя рисования в сибирском казачьем городке Красноярске.

Семья жила небогато: пенсия матери Сурикова составляла три рубля в месяц, да еще десять рублей получали, сдавая верхний этаж. Правда, сам Суриков к этому времени уже умел выручать кое-какие деньги, например, за раскраску пасхальных яиц — по трешнице за сотню. Что касается матери, то она готовила Васю в чиновники. Был сделан первый шаг — будущий Суриков поступил писцом в Красноярское губернское управление.

Подробные сведения обо всем этом можно, разумеется, найти в любом изыскании о Сурикове. Мне просто хочется отметить те внешние условия, от которых в известной мере зависела судьба таланта, а также впоследствии ту распорядительность, с которой отнесся к своему таланту сам его невольный обладатель. На Сурикове все это виднее, чем на ком-либо другом.

Итак, есть талант, нашелся первый садовод, наступила пора пересаживать деревце в иную, а именно — в столичную почву. Губернатор П. Н. Замятин устраивает у себя званый обед. Приглашаются наиболее именитые, то есть в условиях Красноярска наиболее богатые, граждане. Во время обеда губернатор неожиданно предлагает устроить складчину, чтобы на собранные деньги отправить подающего надежды Сурикова в Петербург, в Академию художеств.

Характеры в Сибири попадались размашистые, только чуточку раззадорь. Золотопромышленник П. И. Кузнецов решает один, без мелочной складчины, покровительствовать будущему художнику. В наших теперешних книгах слово «покровитель» берется обыкновенно в кавычки. Никак мы не можем допустить, чтобы золотопромышленник (кстати, кто-то должен был добывать и золото!) оказался вдруг покровителем. Не вяжется одно с другим в нашем прогрессивном сознании.

Оставалось преодолеть последнее препятствие. Видимо, оно было серьезным, если губернатор Замятин и золотопромышленник Кузнецов решили его преодолевать совместно. Собравшись с духом, они пригласили Прасковью Федоровну — мать Сурикова — для решительного разговора, и та явилась, надев лучшее праздничное платье.

«Что вы, что вы! — будто бы воскликнула она.— Зачем ему быть художником? Как это можно?!»

Едва удалось уговорить.

Дальнейшая судьба таланта зависела теперь единственно от того, как распорядится им сам хозяин. Если не касаться столь сложного и столь не тронутого никакой наукой вопроса, что, может быть, во многих случаях именно талант является хозяином положения, именно он, может быть, диктует поведение, подчиняющегося ему, исполненного тщеты обиталища. «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба». Скорее всего это не оговорка поэта, а истинное, осознанное либо интуитивно прочувствованное положение вещей.

Так или иначе, можно и в дальнейшем допустить несколько разных вариантов. Юноша попадает из глуши в блистательную столицу. Вы только подумайте, сколько всевозможных соблазнов! Самый первый и самый страшный — попасть в струю. Мода. Общественное мнение. Газетная шумиха и критиканство. Видимость успеха, от ко-

торого может закружиться юная голова, тот самый «террор среды», о котором, помнится, я рассуждал в одном из писем.

Где успех — там и деньги. А где деньги — там и желанье получать их все вновь и вновь. При физической силе и выносливости красноярский казак мог бы дать два очка вперед даже Верещагину, Айвазовскому и Репину, на счету которых сотни и сотни мелких, больших и даже огромных холстов.

Не будем брать другие варианты, вроде разбазаривания молодости и сил, с постепенным выходом на наклонную плоскость, в нижнем конце которой — должность знакомого нам учителя рисования в Красноярске, да и то, как говорится, в лучшем случае. А кроме того, различные влияния, от которых невозможно отмахнуться молодому художнику. И действительно, беда замахивалась над буйной казацкой головой. Одно время Сурикова потянуло к античному миру, к классике, к академизму. Уж к старости он однажды воскликнул: «Ведь у меня какая мысль была — Клеопатру Египетскую написать! Ведь что бы со мной было!»

А кроме того, всевозможные эти группировки, мелкое политиканство, мышиная возня самолюбий, метанье от темы к теме, от мнения к мнению... Я о том говорю, что, наверно, нелегко после сибирской глуши, когда закувыркаешься в кипящем и бурном котле, сразу и определить, где право, где лево, где верх, где низ.

Красноярский казак посмотрел, послушал, все понял и выбрал для себя линию поведения сразу и навсегда. Всякому бы из нас такую непреклонность, такое железо в характере!

А характер между тем понадобился с первых шагов. Ему предоставили по окончании академии двухгодичную поездку за границу на казенный счет. Этих поездок удо-

ставались наиболее одаренные выпускники. И вот неожиданно для всех одаренный выпускник Суриков отказывается от поездки за границу, а вместо нее просит позволения расписывать внутри храм Христа Спасителя, строящийся в Москве. В 1877—1878 годах он пишет в этом грандиозном, великолепном, преступно разрушенном храме.

Из монографии в монографию ходит и повторяется смакуемая подчас сплетня о том, что Суриков был неправдоподобно скуп и жаден. Но если бы это было так, он, Суриков, при его работоспособности писал бы день и ночь десятки и сотни картин, которые тотчас превращались бы в желанные деньги. Отчего же между картинами проходит по нескольку лет? Отчего же их за всю долгую, неоправданную жизнь всего лишь семь? Семь полотен, семь поэм, семь совершенств, семь ступенек к вершине славы, не только своей, но и главным образом русского искусства.

Ну да, он не кутил, не играл в карты и на бегах, не роскошествовал, не заводил лишней (и вообще дорогой) мебели, не покупал ничего лишнего. Ну да, деньги были у него, допустим, расписаны по годам, месяцам и даже дням. Но зато он имел возможность не заниматься поденщиной. Зато он имел возможность позволить себе другую роскошь, а если вдуматься — наивысшую роскошь,— делать только то, что хочешь сам и что сам, как художник, считаешь нужным. Он весь был собран в единый крепкий кулак. Задумывая картину, он мыкался по донским степям в поисках казачьих типов, в поисках боевой казачьей утвари. Чтобы в точности произвести пороховницу семнадцатого века, он готов был мчаться за тридевять земель. Такую роскошь он мог себе позволить.

Когда же картину выставляли и с какого-нибудь фланга начиналось шиканье и шипенье критиков, он мог позволить себе самую сладкую роскошь — наплевать на все и спо-

койно углубиться в обдумывание, в вынашивание, в создание нового полотна.

Он смотрел на деньги с единственно правильной точки зрения: они обеспечивали ему независимость, свободу и гражданского и творческого поведения. «Расчетлив»,— пустили словечко, и уж вроде бы — тень. Считается у нас более достойным, когда мы слоняемся целыми днями и вечерами по всем этим ЦДЖ, ЦДЛ, ЦДРИ, оставляя там вместе со здоровьем и деньги. Я думаю сейчас: сложить бы все, что было нерасчетливо истрачено, начиная со студенческих лет. Боже мой! Да ведь этого наверняка хватило бы на несколько лет великолепного творческого уединения. За эти годы можно было бы написать нечто столь спокойное, столь не предусмотренное ни нашей милой критикой, ни нашими докладчиками на очередном писательском съезде... Но нет, безвозвратно размениваемся там — на шашлычок, там — на рюмочку старки, там — на семужку с лимоном, а там и просто на стопку водки. Вот и приходится, вместо того чтобы сидеть и писать, там согласиться на платное выступление, там — на заказную статью; там поддаться уговору и уехать в командировку, вовсе не нужную сейчас для основной затеянной работы; там согласиться на переводную работу и переводить стихи со всех возможных языков, сущих на территории страны, что вовсе уж в чистом виде литературное донорство. И выходит, что за каждую рюмку коньяку приходится в конце концов платить рюмкой собственной крови. Да хорошо еще, если откупишься.

Не подумайте, дорогие друзья, что ваш корреспондент впал в пуританство. Приеду вот, выпьем со свиданьицем. Я хочу сказать только, что мы должны славить железный характер нашего художника, коль нету сил, да и поздно уж брать пример.

Семь шедевров Василия Ивановича Сурикова распределяются так: три первых (по времени написания) — в Треть-

яковской галерее. Четыре остальных — в Русском музее.

Я спрашивал многих людей. Мнения разделяются. Большинство считает все же «Боярыню Морозову» вершиной суриковского творчества, хотя многие любят «Меншикова в Березове» и «Утро стрелецкой казни». Разговаривать мне приходилось главным образом в Москве, поэтому русскомузейный Суриков как-то невольно выпадал из поля внимания, а между тем, по крайней мере две-то вещи из четырех таковы, что любая из них могла бы составить имя и славу художнику. Да что там две — любая из четырех! Правда, «Переход Суворова через Альпы» меня волнует гораздо меньше. Суриков долго бился над этой картиной. У него была здесь, как и в каждой его картине, дополнительная, побочная цель. Ему хотелось во что бы то ни стало передать движение. Солдаты, ряд за рядом, съезжают по отвесному снеговому склону. Важно было создать иллюзию, что нижний ряд скользит стремглав, средний — только еще набирает разгон, а верхний — едва лишь начинает движение. Иллюзия эта Сурикову удалась, и он остался очень доволен.

Точно так же его мучила задача, чтобы сани в «Боярыне Морозовой» «ехали», чтобы было полное впечатление движения саней.

Точно так же должна была плыть лодка со Степаном Разиным, и даже не плыть, а почти лететь, парить над волжским простором.

Была своя задача и в самом, пожалуй, грандиозном полотне — «Покорении Сибири Ермаком». Но здесь сложнее. Здесь понадобилось передать не движение, а мгновение остановки, когда клин из лодок и воинов Ермака врезался в широкий строй ханского войска (а тут и берег). Раздавил, разорвал, смял самый передний край и, естественно, остановился. Но в том-то и дело, что еще не остановился, но останавливается, остановится через несколько секунд.

Я посидел немного в первом Суриковском зале, именно перед «Ермаком», и за это время прошло несколько экскурсий. Экскурсии задерживались около Сурикова от полминуты до двух минут, не более. Молоденькие экскурсоводки говорили исключительно о «Покорении Сибири», кроме одной девушки, о чем позже. Главная мысль у всех была одна и та же — Суриков хотел показать народ. Он не выделял роль вождя. Ермак — не на первом плане, а в центре толпы. Он ничем особенным не выделяется, кроме руки, протянутой вперед. На первом же плане — казак с веслом, казак с ружьем, казак, заряжающий ружье, и вообще главное — не вождь, а народ.

Замечу в скобках, что мне приходилось бывать в Русском музее и раньше, лет пятнадцать назад, и я слышал, как экскурсовод объясняла: «Ермак расположен в центре композиции, чем подчеркивается его роль вождя, атамана, полководца. Он стоит под знаменем, под Спасом-нерукотворным и под Георгием Победоносцем. Чувствуется, как его воля цементирует атакующее войско. Все воины сплотились вокруг него и готовы сложить головы, но не выдать своего атамана».

Итак, значит, сегодня главная мысль у экскурсоводов была одна — Суриков хотел показать народ, не выделяя роли руководителя. Детали разные. Все, например, говорит о том, что картина создает впечатление многотысячного войска, между тем как изображено не более шестидесяти человек. Один экскурсовод выделял свирепого татарина на переднем плане, другой—растерянного эвенка, третий—казака, выдергивающего из своей груди стрелу, или обращал внимание на самого хана Кучума на обрыве. Но так или иначе все говорили о покорении Сибири Ермаком. Только одна, очень милая, светловолосая девушка повернула экскурсию лицом к противоположной стене и стала рассказывать о «Взятии снежного городка».

Было время, когда я проходил мимо этой картины, взглядывая на нее почти с недоумением. Судите сами — Суриков — исторический живописец. Он — титан. Он выворачивает из истории такие глыбы, что каждая из них — эпоха. И всюду трагизм. А еще точнее — героический трагизм, угаданные душой художника огромные внутренние конфликты, проецируемые в то же время на историю России, на отечество, на народ.

На телегах свозят стрельцов на казнь. Они обречены. Один крестится и прощается с народом. Около другого плачут родственники. Третьего преображенец, бережно поддерживая, повел на плаху. Что-то как будто будничное, как будто съехались на лошадиный базар. А между тем через минуту польется кровь, и бородатый стрелец, отодвинув случайно оказавшегося тут царя, скажет: «Отойди-ка, царь, здесь мое место!»

Говорят, толчком к написанию «Казни» послужило подсмотренное где-то отражение пламени свечи на белом полотне. (В картине оно на рубахе стрельца.) С точки зрения живописной задачи и колорита — возможно. Но не слишком ли мало? Можно ведь было изобразить упомянутое пятно и в другом сюжете. Ну, покойник под простыней, ну, венчанье, ну, мальчик в холщовой рубахе на богомолье... Да мало ли... Нет, казнь! Казнь непримирившихся стрельцов, спокойных, уверенных в своей правоте (постояли за старую Русь, за истинную православную веру), нераскаявшихся и нераскисших: «Отойди-ка, царь, здесь мое место!»

Картина совершенна во всех отношениях. Разве что (единственный случай в творчестве Сурикова) немного не найден размер, немного замельчена. Но это первая картина, и некоторая робость перед размерами — вполне естественна. Зато потом уж все решалось тютелька в тютельку, до сантиметра.

О «Боярыне Морозовой» не говорю. Тоже будто бы натолкнула черная ворона, сидящая на белом снегу. Ну так и писал бы ворону. Пишут же художники и ворон, и галок, и зверей, и просто кустик, и даже просто селедку на тарелке. Все есть жизнь, и все есть живопись. Остальное зависит от масштаба.

Когда рассказывают про целую эпоху негодными живописными средствами — плохо, то есть даже ноль, если живопись — без живописи, какая бы эпоха ни была. Когда рассказывают про селедку прекрасными живописными средствами — хорошо. Допустим даже, что прекрасно, ибо живопись должна быть живописью и ничем иным. Но когда прекрасными живописными средствами рассказывают о величии человеческого духа, тогда... тогда-то вот и получается настоящее, подлинное человеческое искусство.

В какой-то книжонке я читал... Но нет, неправда, неправда, что при восприятии картины, изображающей селедку, могут возникнуть в душе человека высокие гражданские чувства, начнут оформляться собственные воззрения на мир, начнут формироваться собственные гражданские задачи. Что же делать, русское искусство не всегда было хорошо по живописи (или по литературным, художественным качествам), но оно всегда стремилось быть искусством духа. В Сурикове мы видим замечательный синтез и духа и живописного мастерства в узком смысле слова.

Вот я и говорю, что, подолгу простаивая и перед «Боярыней», и перед «Меншиковым», и перед «Казнью», и перед «Степаном Разиным», и, конечно, перед «Ермаком», я както недоуменно проходил мимо «Снежного городка». Как будто это даже и не Суриков. Настолько «Снежный городок» казался мне на отшибе от всего остального, трагического и по сути своей «кровавого» искусства, хотя ни на одном холсте нет и пятнышка крови — не то что репинская лужа на разноцветном царском ковре.

Смотрите: казнь стрельцов, боярыня, которую все равно казнят, побоище Ермака, суворовские солдаты, ну и Разин — не голубок и Меншиков... И вдруг на фоне этих грандиозных исторических полотен какое-то странное до нелепости «Взятие снежного городка». Но вот однажды я задержался перед этой картиной на минуту дольше, загляделся на свет, проникающий под санки (под те, что справа), залюбовался расписной дугой, перевел глаза на яркий красный кушак — да и не ушел от картины, пока не кончилось музейное время. В этот день я понял, что «Взятие снежного городка», может быть, самая удивительная из всех картин Василия Ивановича Сурикова, одно из самых удивительных произведений русской живописи.

Принято считать, что Суриков отдыхал на «Меншикове» перед «Боярыней Морозовой» и точно так же отдыхал на «Снежном городке» перед могучим «Покорением Сибири».

Несомненно, что и события личной жизни сыграли соответствующую роль. Вот случай, когда можно не постыдиться затасканной аллегории: в могучий коренастый дуб неожиданно ударила молния. Сурикову было сорок лет, когда он завершил третью свою картину. Его искусство катилось, словно огромные океанские валы. За валом вал. Пока что прокатился третий. У художника было все: силы, сознание правильности выбранного пути, любимая работа, любимая семья, любимое отечество и ощущение кровной, сыновьей связи с ним.

Молния ударила не в самое смертельное, но, может быть, в самое больное место... Умерла жена, прекрасная молодая женщина, та, что сидит у ног опального Меншикова, завернувшись в соболью шубку.

Сначала художник схватился за то, что, пожалуй, было в то время ближе всего под руками. Михаил Васильевич Нестеров так рассказывает о своем друге: «После мучи-

тельной ночи вставал он рано и шел к ранней обедне. Там, в своем приходе, в старинной церкви, он пламенно молился о покойной своей подруге, страстно, почти исступленно, бился об плиты церковные горячим лбом... Затем иногда во вьюгу и мороз, в осеннем пальто, бежал на Ваганьково, и там, на могиле, плакал горькими слезами, взывал, молил понапрасну».

Недавно один, как видно специалист и теоретик в этом деле, убеждал меня, что большой корабль можно потопить, только торпедировав его сразу в несколько разных отсеков. Речь шла не то о гибели Есенина, не то о гибели Маяковского. Значит, применительно к человеку, этими «отсеками» в устах теоретика были: любовь, творчество, быт и семья, материальное благополучие, родина.

Суриков был не только большим кораблем, но и кораблем повышенной плавучести, потому что и любимое дело и любимая родина стояли у него отнюдь не на последнем месте. Он был одержимым художником, а любовь к своему народу, чувство народа были его основной натурой. Только на время выронил он кисть из рук. Нужно же было инстинктивно, непроизвольно схватиться за раненое место. Год спустя он едет на родину в Красноярск. Его могучие душевные резервы пришли в движение и действие. И вот вам великая загадка человеческой психологии вообще и психологии творчества, в частности. В наиболее мрачный и тягостный период своей жизни Суриков создал самое яркое, самое жизнеутверждающее полотно. Оно все как один сплошной крик радости, вспышка веселья, смеха. Такое можно было сотворить только от избытка и физического и духовного здоровья, вдруг плеснувшего через край. Вероятно, такого здоровья было действительно много у народа, к которому художник обратился в конце концов в тяжелую для себя минуту.

Вы только вглядитесь, с какой любовью выписано каж-

дое лицо: девичье, женское, мальчишечье, какой радостью светятся все они. А ковер на санках, а горностаевый воротник, а эти разноцветные шубки, платки, кушаки и пимы, а эта удалая серьезность на лице седока-победителя! Красивый, веселый и благополучный народ в минуту своей удалой игры — вот что такое «Взятие снежного городка».

Да, умеем ложиться на плахи («Отойди-ка, царь, здесь мое место!»), умеем воевать, врезаясь клином в кучумовские орды, либо преодолевая заснеженные Альпы; умеем бунтовать (вскинутые боярыней два перста); умеем атаманствовать (летящая, как на крыльях, ладья атамана Разина); но умеем и веселиться.

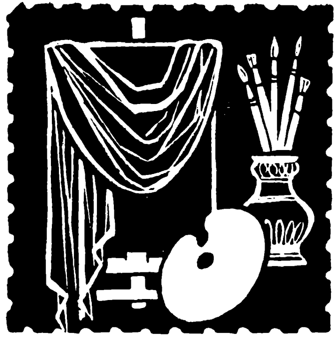
Прошу вас, когда случится быть в Ленинграде, обязательно сходите в Русский музей, а придя в него, постойте перед удивительным творением Василия Ивановича Сурикова — «Взятием снежного городка». Поглядите, почувствуйте, какой была Россия!

Иногда ведь забудешься и смотришь, словно сказку: мало ли что можно нарисовать! Но Суриков, который без натуры не писал ни санного полоза, ни страннического посоха, ни пищали, ни пороховницы,— он мог нам оставить только документ, и у нас нет никаких оснований сомневаться в подлинности суриковского документа. Вот почему я и эту картину считаю тоже исторической, как все остальные картины этого живописца-эпика.

Картина написана в 1891 году. В то время удалая сибирская игра существовала не в преданиях, а в быту. Последнее литературное упоминание об этой игре встречается у А. Новикова. Оно относится к 1929 году.

●

12 Конечно, если уйти с головой, то можно найти столько предметов для разговора, что не напишешь и за целый год. Вот, например, если именно уйти с головой, разве не интересно проследить, как разные русские художники решали тему Христа. Нет, нет, я не собираюсь углубляться в эту тему, но все-таки посмотрите.



Почти трагическая судьба Иванова. Десятки лет он создавал вдали от России свое грандиозное уникальное полотно. Одни только этюды без целого могли бы составить большое имя художнику.

Но Иванов написал и целое. И вот целое не вызвало взрыва восторгов и бурных оваций, но было встречено сдержанно, если не прохладно. Общее мнение — передержал, перестарался и засушил. Порыв, растянувшийся на двадцать лет, перестал ощущаться как порыв.

Не знаю. Для меня картина настолько сложна, что я боюсь решительно высказаться о ней. Но правда то, когда я стою перед этой картиной, она больше говорит моим глазам и уму, нежели душе и сердцу. Ни разу не заходилось у меня сердце перед этой картиной, как иногда бывает перед другими: «Боярыня Морозова», «Снежный городок», «Над вечным покоем», «Пустынник», «Демон», «Гонец», «Русская Венера», «Покорение Сибири».

Но с другой стороны, тот же Суриков часами в одиночестве просиживал перед этим удивительным творением. Часами и в одиночестве. Значит, он что-то в нем находил?!

Лично мне как-то не верится, что сейчас подойдет Христос и скажет мне три слова и все пойдут за ним. Но может

быть, в этом-то и таится подлинный реализм картины.

Такая уверенность существует в другом полотне, которое, говорят, не бог весть что с живописной точки зрения. Я имею в виду «Христа и грешницу» Поленова. Разъяренная толпа ведет молодую женщину, застигнутую за прелюбодеянием, на суд Христа. По древним устоявшимся, освященным веками законам эту женщину нужно побить камнями. Это считалось демократической формой расправы, потому что неизвестно, от чьего именно камня наступила смерть. Никто не убийца, но все вместе. Пускали человека как зайца и начинали кидать. Правда, в этом случае проявлялась жестокость не только судьи, не только палача, но всех.

Итак, по древним законам молодую женщину нужно побить камнями. Христос—ревизионист. Он пришел, чтобы ревизовать древние законы. Он против жестокости. Он считает, что зло порождает и умножает зло и что путь человечества в этом смысле ведет в тупик. Зло будет рождаться злом, будет разрастаться до тех пор, пока не поглотит человечество в своей пучине. И вот он считает, что спасти человечество может только одно: безграничная, безмерная, всепоглощающая любовь. Древние законы учат: будь жестоким. Око за око, зуб за зуб. А этот говорит: люби всех и даже врагов, делай ближнему так, как ты хочешь, чтобы делали тебе. Не наказывай, но прощай. И тогда в ответ на твое неожиданное движение души возникнет ответное движение души. Точно так же, как зло порождает зло, твоя любовь породит ответную любовь. А та — в свою очередь. И тогда настанет время, когда человечество утонет в сияющих лучах любви. Так учит он, заботящийся о будущем человечества. Но вот простой случай: жена совершила прелюбодеяние. Ее нужно побить камнями. Интересно, как вывернется из положения этот проповедник. Если он согласится, что ее нуж-

но побить, значит, он отступится от своего учения. Если он скажет отпустить ее, значит... О, это ужасно! — все поймут, что он безответственный нарушитель законов, и ненависть чтящих законы обрушится уже не на грешницу, а на него самого.

Отчего же он так спокойно ждет приближающейся возбужденной толпы? Какое слово он знает? Какая сила скрывается за его уверенным и ясным спокойствием? Он ждет их, как отец ждал бы поссорившихся детей, идущих к нему с жалобами друг на друга.

Грешница упирается. Она боится этого судьи. Она знает, что всякий судья постарается исполнить закон, то есть, значит, чем уважаемее судья, тем уважаемее будет и приговор.

Когда люди остановились, судья произнес одну только фразу, которую теперь знает всякий. Он сказал: «Кто без греха, пусть бросит в нее первый камень». Значит, все же в толпе не оказалось ханжей и лицемеров, потому что толпа начала рассасываться. Один стал прятаться за другого, отсеиваться, пока грешница не осталась перед Христом одна.

Новое слово, если можно так выразиться, в живописное христосоведение принес своеобразнейший художник Ге. Христос — символ, таковым он возникал на полотнах. Что из того, что на кресте и прибит гвоздями. Все равно это символ любви, прощения, самопожертвования. Символ не может вопить, у символа не могут глаза вылезать из орбит, волосы становиться дыбом.

Но смертная казнь путем приколачивания гвоздями к кресту существовала на самом деле. Вероятно, это одна из самых жестоких казней, придуманных человеком, этим самым жестоким из всех живых существ. Крест выставлялся на жаре, на той, палестинской жаре. Зной, жажда, мухи, не говоря уж о простой физической боли, которая, веро-

ятно, притуплялась. Висеть нужно было несколько дней, потому что, оказывается, смерть в этом случае наступала от обычной гангрены, распространявшейся по организму от ран на руках и на ногах. Значит, нужно было ждать, пока разовьется гангрена.

И вот Ге вообразил себе эти муки. Точно вообразил, каким может быть в это время лицо человеческое, и весь вообразившийся ему ужас запечатлел на полотнах.

Впрочем, в «Тайней вечере», в этой первой удаче Ге, от которой пошло по людям его короткое, сразу и накрепко запомнившееся имя, нет ни смерти, ни кровавых ужасов. Критика отмечала тогда не понравившийся ей бытовизм и недовольное, рассерженное лицо Христа. Ну, поругались во время ужина два человека. Один из них уходит, грозя, и бросает вызов своим уходом. Другой огорчен, понимает все последствия этой ссоры и ухода ученика.

Но из картины явствует, что Иуда ушел не ради тридцати серебряных монет, не из мелкой и жалкой корысти, но — принципиально. Они не сошлись в главном — в учении. Иуда не поверил в то, что любовью можно победить все зло мира. Более того, он считает, что, пока пробуешь доказать, пока экспериментируешь, будешь подвергаться бесконечным страданиям. Легко ли, ну хотя бы подставить ту самую пресловутую правую щеку, когда ударяют по левой. Нет, у него другой взгляд на вещи: если ты видишь, что рука собирается тебя ударить, успей ее откусить. Ну может быть, не так грубо, но по сути то же самое.

И вот столкнулись две школы. Видя, что учение идеалиста-учителя принесет и будет приносить окружающим, народу, если хотите, страдания и страдания, ученик уходит, чтобы выдать учителя и тем самым пресечь в корне надвигающееся, с его точки зрения, зло.

Так что, я говорю, можно много бы рассуждать об этой

теме в русской живописи. Ведь писали Христа и Крамской, и Верещагин, и Репин, и Врубель, и всяк по-своему — есть над чем поразмыслить.

Или вот, например, ругали Врубеля.

«Центральные фигуры картины у людей, незнакомых с сюжетом, могут вызвать только недоумение, а пожалуй, и смех над художником. Мелисанда висит в воздухе, складочки ее платья напоминают о древесных стружках... Так испортил М. Врубель красивый сюжет Ростана, и не менее удачно он испортил былину о Микуле, помещенную на другой стене павильона — против Грезы.

Желто-грязный Микула с деревянным лицом пашет коричневых оттенков камни, которые пластуются его сохой замечательно правильными кубиками. Вольга очень похож на Черномора, обрившего себе бороду, лицо у него темно, дико и страшно. Дружинники Вольги мечутся по пашне «яко беси», над ними мозаичное небо, все из голубовато-серых пятен, сзади их на горизонте — густо-лиловая полоса, должно быть, лес. Трава под ногами фигур скорее напоминает о рассыпанном костре щеп, рубаха на Микуле колом стоит, хотя она, несомненно, потная,—должна бы плотно облегать тело. Лошади — в виде апокалиптических зверей.

О новое искусство! Помимо недостатка истинной любви к искусству, ты грешишь еще и полным отсутствием вкуса. Ведаешь ли ты, что творишь? Едва ли. По крайней мере М. Врубель, один из твоих адептов, очевидно, не ведает. По сей причине он пишет деревянные картины, плохо подражая в них византийской иконописи, и, иллюстрируя одно из юбилейных изданий Лермонтова, приделывает Демону каменные крылья...

В конце концов — что все это уродство обозначает? Нищету духа и бедность воображения? Оскудение идеализма и упадок вкуса? Или простое оригинальничанье человека,

знающего, что для того, чтобы быть известным, у него не хватит таланта, и вот ради приобретения известности, творящего скандалы в живописи?» (М. Горький. Собрание сочинений, т. 23. М., Гослитиздат, 1953, стр. 165—166).

Отдадим должное первому пролетарскому писателю. С одной стороны, он как бы предвидит на пути искусства ту бездну самого беззастенчивого шарлатанства, которое нахальством и скандальностью действительно будет восполнять нехватку таланта. С другой стороны, как можно было не разглядеть едва ли не самого гениального из русских художников Михаила Врубеля.

Современные модернисты создают свои шедевры, не отходя от холста. Потому что зачем же трудиться, если все равно никто ничего не поймет. Если все равно такие-то газеты и такие-то критики выступят с восторженными статьями, а такой-то миллионер купит новое произведение за сумасшедшие деньги. Можно даже перерисовать из школьного учебника схему получения аммиачной кислоты и выставить рисунок под названием зимний пейзаж — был такой случай в Федеративной Германии. Говорят, в Австрии модный художник ставит белый холст и рядом режет барана. Кровь разбрызгивается по холсту, и таким образом получается художественное произведение.

Недавно «Литературная газета» опубликовала примечательную заметку В. Островского. В ней рассказывается о том, как в тысяча девятьсот двадцать шестом году на выставке в Чикаго наибольший успех достался на долю картины «Чаяние» Павла Джердановича. Павел Джерданович (псевдоним Поля Джорджа Смита) хохотал до колик в боку. Оказывается, художником-модернистом была его жена. Однажды они крупно поговорили об искусстве, и вот что рассказал сам Поль Джордж Смит о своей неожиданной художнической карьере.

«Я попросил краски и холст и сказал, что напишу на-

стоящую модернистскую картину (до этого я никогда в жизни не брал в руки кисть). За несколько минут я намалевал примитивное и ассиметричное изображение женщины-дикарки... Через несколько дней один из моих сыновей привел в дом молодого искусствоведа-критика из местной газеты. Ему показали картину, но не сказали о ее происхождении. Он заявил, что она чрезвычайно интересна. Я ответил, что, по-моему, картина никуда не годится. На это он возразил, что никто не имеет права высказывать суждение, не зная, что творится в душе художника! И тут меня осенило. Я понял, что критики будут хвалить любую непонятную вещь».

Поль Джордж Смит взял себе псевдоним и стал посылать картины на выставки. О нем заговорили газеты и журналы. К нему пришла мировая слава. Он объявил, что созданная им школа называется «дизумбрациолизм» и подвел под нее глубокомысленную теоретическую базу. Он охотно разъяснял искусствоведам сокровенный смысл своих картин, а почтительные критики находили в них те достоинства, которых не видел сам художник.

Триумфальное шествие Павла Джердановича продолжалось до 14 августа 1927 года, пока он сам не признался во всем корреспондентам газет.

Я думаю, что не признавшихся Джердановичей сейчас на земле сотни и тысячи и что именно их «шедевры» наполняют многочисленные галереи современного искусства и частные собрания меценатствующих миллионеров.

Но ведь реакция Горького на Врубеля дает им всем в руки сильное оружие. Ну как же, видите, Врубеля сначала тоже не понимали, тоже смеялись над его искусством, а теперь говорим, что гениален. И кто не понимал — Горький! Что же хотите вы, простые, обыкновенные зрители, наших недоступных пока для вас шедевров?

На всякий случай выпишу несколько отрывков из мо-

нографии «М. А. Врубель» Ивана Евдокимова. (М., Госиздат, 1925).

«Другая картина, с которой он надеется выступить в свет — «Демон». Он трудится уже год, и что же? На холсте голова и торс до пояса будущего Демона. Они написаны пока одною серою краскою».

«Взыскательный мастер, который мог бы, как в «Портрете» Гоголя художник Чертков, стать «кумиром толпы», подделываясь под ее вкусы, между тем работал по году над одним небольшим полотном, сотни раз переделывал и переписывал, уничтожал свои работы, начинал снова, мучительно искал сокровенные черты природы. И так тянулся год за годом в работе исключительно для себя».

«Демон» мой за эту весну тоже двинулся, хотя теперь его не работаю. Но думаю, что он от этого не страдает, и по завершению соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому ближе к цели».

«Вот уже с месяц я пишу «Демона», то есть не то что бы моего монументального «Демона», которого я напишу еще со временем».

«Множество раз рисовал и писал «Демона», оставив не уничтоженными до двадцати «Демонов» в сонме уничтоженных».

«Вообще надо отметить, что первый год пребывания Врубеля в Москве был «демоническим» годом, годом исключительной работы над этим сюжетом».

«С 1900 года, все разгораясь и разгораясь, душой Врубеля овладевает старый и знакомый сюжет «Демона».

«Всю жизнь он стремился создать произведение, которое бы полностью отразило его сложную духовную организацию. Все «Демоны» Врубеля только фрагменты к ненаписанному «Демону», только куски жизни художника. От молодой исполинской сидящей фигуры «Демона», олицетворенья неисчерпаемой, царственной силы и могущества,

пригрезившиеся молодые годы, переход к «Летящему Демону» — надломленному временем гиганту, задевающему поседевшими крыльями за горные кручи, и, наконец, павшему «Демону» — упавшему, разбившемуся, плачущему человеческими слезами титану...».

Нужно учесть и то, что самый лучший «Демон» Врубеля оказался записанным. Художник все время переделывал лицо Демона, и вот однажды он написал нечто прекрасное, нечто нечеловеческое, но не смог остановиться, хотел улучшить и навсегда похоронил под красками то, что проглянуло с холста и что нужно было бы оставить и подарить людям.

Так что же, веет ли от всей этой «Демонианы» желанием живописного скандала, который необходим по нехватке таланта?

«Нечеловечески много работал над поверженным «Демоном». Еще в темноте до рассвета вскакивал с постели и становился у полотна, писал весь день, писал вечером при огне. Раз в день Врубель надевал пальто, открывал форточку, дышал несколько минут воздухом, называя это своей прогулкой, и снова возвращался к «Демону». Два грандиозных полотна «Демона» были окончены и отброшены художником. Многочисленные эскизы акварелью сменялись рисунками. Врубель никак не мог добиться нужной ему выразительности».

Хотелось, чтобы те, кто создает теперь картины в течение одного дня или даже нескольких минут при помощи резания барана, езды по холсту на велосипеде, приклеивания к холсту жженых тряпок и обрезков жести, хотелось, чтобы эти художники не забывали, что в понятии «новое искусство» все-таки два слова, а не одно. Есть тут слово «новое», но есть и «искусство».

Конечно, неизвестно, что лучше: озорная консервная банка, приклеенная к холсту, или совершенно мертвая ре-

месленная поделка, впитавшая в себя худшее, что может быть в таком и без того уж бранном понятии, как «академизм». Но дело в том, что жизни нет и в точке абсолютного нуля (—273°) и за пределами температуры кипения. Отвратительны для эстетического восприятия и замороженные окостеневшие формы, ничем не лучше и та стадия, когда форма расщепляется, испаряется, перестает существовать. Жизнь где-то посредине шкалы, так что стоит ли в вечном споре старого с новым ссылаться на одни лишь крайние точки, на крайности. Это, очевидно, нужно лишь тем (и с той и с другой стороны), чье «искусство» как раз и находится на этих самых критических точках, где исчезает жизнь.

■

**13** К сожалению, дела зовут меня в Москву, хотя свое путешествие по Русскому музею я считаю незаконченным. Можно было бы ограничиться одним днем (и одним письмом к вам, дорогие друзья), но можно ведь ходить и целый год.



Люди пишут толстые книги о каком-нибудь одном художнике, изучают одного художника всю свою жизнь. Вот вам две крайности: мимолетный взгляд и перечень имен или доскональное профессиональное изучение. По первому пути я пойти не мог, потому что слишком многое и слишком сильно люблю в искусстве. Второй путь не подходит для меня по той причине, что я в живописи вовсе не разбираюсь. Но все же я живой человек и что-нибудь да вижу, что-нибудь да чувствую, стоя перед картиной. Пусть то, что я вижу и чувствую, ужасно с точки зрения специалиста, пусть это проявление слепоты и невежества, пусть. Не для одних специалистов пишутся произведения искусства.

Какую же меру я имею в виду, когда говорю, что путешествие по музею для меня не закончено? Да никакой меры нет! Просто чувствую, что хотелось бы еще походить по тихим просторным залам, посмотреть, помечтать, поделиться с вами.

О Левитане я однажды написал статью. Она называ-

лась «Равнодушный». Вы статьи, конечно, не помните, а я вспоминаю ее лишь к тому, что, может быть, именно из-за статьи, из-за того, что уже высказывался об этом художнике, я все откладывал Левитана на конец, и вот приходится откладывать до другого раза.

А пейзаж вообще? Разве не отдельная тема для разговора? От Венецианова до Васильева, от Васильева до Куинджи, от Куинджи до Саврасова, от Саврасова до Левитана... Да что пейзаж? Одно только поведение Куинджи (не говоря уж о его живописи), когда в самой славе он вдруг совершенно перестал выставляться и показывать свои работы кому бы то ни было и писал после этого еще двадцать лет! Разве не удивительная, не загадочная история! Об этом не только статью, об этом можно роман написать, даже, по теперешним временам, поставить кинофильм — детектив с психологией.

Хотите, я назову вам несколько имен, за каждым из которых вы почувствуете (нельзя не почувствовать) бездну не то что возможности — необходимости понять и осмыслить, что для человека пишущего равнозначно тому, чтобы высказать на бумаге, хотя бы и в дружественном письме.

Рерих. Бенуа (и вообще «Мир искусства»). Кустодиев. Билибин. Петров-Водкин. Малявин. Архипов. Серов, наконец, Валентин Серов!

Но последнее дело идти по именам. Тогда где же Репин, где Рябушкин, где Серебрякова, где... Нет, я с самого начала говорил, что есть путеводители и можно их во всякое время неторопливо листать.

Интереснее посмотреть в другой приезд, что, например, в разные времена разные русские художники думали о соотношении двух сторон всякого произведения искусства: его оболочки, того, что называется формой, и его глубиной, духовной сущности.

Венецианов ратует за то, чтобы не писать даже «а-ля натура»; но писать саму натуру, копируя скрупулезно и досконально. И тем не менее его картины чудесно одухотворены.

Нестеров говорит без обиняков: «В искусстве меня всегда больше привлекала не внешняя красота, а внутренняя жизнь и красота духа. Я верю, что живой дух творит форму и стиль, а не наоборот».

В то же самое время Ге рассказывает: «А вот, говорят, французы, те делают так. Накидают разных красок на холст, а другой холст прижмут и давай натирать. Краски расплющиваются, делаются разводы. Тогда откроют и по случайной форме подбирают сюжет... Это все идет от дилетантов, приплетающихся к искусству».

А тут еще врезается Крамской. «Если у человека нет величия души, он не может быть великим человеком, ни даже великим художником, ни великим деятелем, а лишь пустым истуканом для презренных толпищ. Время поглотит их вместе, не оставит и следа. Важно быть, а не казаться великим».

Короче говоря, хочется поговорить об этом. И потом нужно когда-нибудь задаться мыслью и проследить, как оно началось и как развивалось в разных направлениях, второе русское Возрождение в последние десятилетия прошлого и в начале этого, двадцатого века. Я уж предполагал в одном из писем, что, может быть, главным толчком послужило открытие целого огромного мира, целой, скрытой доселе цивилизации — древней русской живописи, а точнее — иконы.

Но если это и была та самая точка, то интересно, как потом все начало разрастаться и шириться в самых разнообразных и неожиданных направлениях! Тут и удивительная «Снегурочка» Островского (а потом Васнецова), тут и Мусоргский с «Хованщиной» и «Годуновым», тут и Бо-

родин с «Князем Игорем», тут и Римский-Корсаков со сказками Пушкина, тут и ждущий еще благодарности потомков Савва Мамонтов с его Абрамцевым, Щусев, Нестеров, Художественный театр. Васнецовы. Шаляпин. Кустодиев. Галерея Третьякова и храм Христа Спасителя, Суриков и Блок, музей Тенишевой и Есенин...

Предыдущее письмо я, помните, закончил на том, что существуют две критические точки в природе: точка замерзания, когда вода превращается в лед, и точка кипения, когда вода превращается в пар.

Мне кажется, и в искусстве тоже существуют эти критические точки и что жизнь, настоящая, теплая, полнокровная, живая жизнь находится где-то посередине шкалы.

Если говорить правду, вот что меня привлекает больше всего: взглянуть попристальнее на эти противоположные, но в чем-то сходящиеся точки и попробовать разобраться хотя бы для себя.

Нет, в следующий раз я, как приеду в Ленинград,— сразу в Русский музей и по возможности в фонды. Там, говорят, лежат намотанные на валы огромные «именинные» полотна, там, говорят, полно скульптуры — бронзовых и каменных бюстов с десятью рядами медалей и орденов на каждой груди.

Но там же и начало испарения — почти весь Малевич, бо́льшая часть Кандинского и вообще двадцатые годы. Неужели не интересно посмотреть?

А сейчас, когда уже билет на «Стрелу» и осталось каких-нибудь три часа на то, чтобы собраться и поужинать перед отъездом, я бросаю еще раз обратный взгляд на все, что увидел за эти дни, я вспоминаю с грустью, которая всегда появляется у человека перед дорогой, слова Михаила Нестерова: «Все придает музею вид дворца. Боровиковские, Левицкие, Брюлловы наполняют его истинным вели-

колепием. Былая культура, деяния наших предков, великих и малых, раскрываются восхищенному взору. Там и знаменитые «Смолянки», там и лучший Рокотов, и все говорит нам о былом, о людях, о нравах, об исчезнувшей жизни».

◆

**Владимир Алексеевич Солоухин**

**ПИСЬМА ИЗ РУССКОГО МУЗЕЯ**

Художник **Л. П. Лазовская**
Редактор **А. А. Чернов**
Художественный редактор **Э. А. Розен**
Технический редактор **В. А. Авдеева**
Корректор **Л. М. Жарковская**

Сдано в набор 26/XI-66 г. Подписано к печати 3/VI-67 г. Формат бум. 70×108 1/32. Физ. печ. л. 4,25. Усл. печ. л. 5,95. Уч.-изд. л. 5,35. Изд. инд. ЛХ-164. А03583. Тираж 100 000 экз. Цена 32 коп. в переплете. Бум. № 3.

Издательство «Советская Россия».
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электросталь Московской области, ул. Школьная, 25. Зак. 761.

## К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство просит отзывы об этой книге и пожелания присылать по адресу: Москва, Центр, проезд Сапунова, д. 13/15, издательство «Советская Россия».

32 коп.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ